Studeny, Bruno
Beitrage zur Geschichte der
Violinsonate

Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert

Von

Bruno Studeny

Dr. phil.

München 1911 ∘ Wunderhorn-Verlag

Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert

Von

Bruno Studeny

Dr. phil.

München 1911 ◇ Wunderhorn-Verlag

Meinen lieben Eltern!

Inhalt.

Die Namen der Autoren, denen keine ausführlichere Besprechung gewidmet wurde, sind eingeklammert.

I. Einleitung. Die Wurzeln der Monodie und ihr Werdegang auf instrumentalem Gebiete, mit besonderer Berücksichtigung der Geigenmusik bis Corelli.

Monodie der Troubadours. — Anfänge der Instrumentalmusik. — Die Viola da Gamba und ihre Literatur. — Das Solo mit Generalbaß und die Oper. — Von Rossi bis Corelli . . . . Seite 11

18. Jahrhundert: A) Periode der italienisch-französischen Herrschaft.

II. Italien (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts).

Arc. Corelli. — Form und Ausführung alter Sonaten (Verzierungen, Basso cont., Takt, Tonart etc.). — (Ant. Caldara.) — Corelli nahestehend: Ant. Vivaldi; — Gius. Valentini. — Franc. Montanari. — Der Norden (Corelli ferner): Ev. Fel. dall'Abaco; — Jac. Jean Bapt. Loeillet de Gand; — Aless. Marzello; — Tom. Albinoni; — Giul. Taglietti; — Gius. Matt. Alberti. — Corellis Schule: Giov. Mossi; — Franc. Geminiani; — Pietro Locatelli. — Konzertsonaten: Carlo Tessarini; — Giov. Batt. Somis. — Subjektivismus: (Pergolesi); — Franc. Mar. Veracini; — Gius. Tartini. — Aus Tartinis Schule: a) sentimentale Richtung: Pietro Nardini. — b) Die Nachfolger des Tartinischen Pastorale (in op. 1): Nardini, Campagnoli, Lolli etc. — c) Virtuose Richtung: Fil. Manfredi; — Pietro Lahoussaye (Pagin, Ferrari) . . . . Seite 15

III. England.

Fremde Künstler. — (Th. Baltzar; — Nic. Mattheis.) — Henry Purcell. — Georg Fr. Händel; — Pietro Castrucci; — Franc. Barsanti; — J. Christ. Pepusch. — John Humphries; — Mich. Chr. Festing. . . . . Seite 18

IV. Frankreich (bis zur Mitte des Jahrhunderts).

Vorgeschichte. — Trio und Suite. — (Franc. Duval). — Jean Ferry Rébel. — La Barre und Louis Hotteterre; Flöten- und Geigensolo. — Jean Franc. Dandrieu. — Henry Eccles. — Giov. Ant. del Piani und Mich. Mascitti. — Franç. Francoeur (le fils). — Jean Bapt. Senallié und Jean Marie Leclair. — Selbständige Violoncellstimmen im Solo. — Jean Jos. Cassanea de Mondonville (Solosonaten). — Franç. Cupis de Camargo. — Gabr. Guillemain. — Französische Sonaten mit ausgeführter Klavierstimme. . . . . . . Seite 18

V. Deutschland (bis zur Mitte des Jahrhunderts).

1. Vorzeit und Bachsche Sonate;

Vorgeschichte. — Marini und Farina in Deutschland. — Der Charakter der altdeutschen Geigenmusik und ihre Beziehungen zur Gambe. — Joh. Jak. Walther. — H. I. Franz Biber. — Geigensonaten ohne Baß. — Das Emporkommen des „vermischten" Geschmackes: J. Paul Westhoff; — Joh. Mattheson. — J. Seb. Bach: „Solosonaten", Trio; — Das Bachsche Klavierkonzert und J. M. Leffloth. . . . . . Seite 21

2. Fortsetzung über die deutsche Solosonate des „vermischten Geschmacks" und der Uebergangszeit (ungefähr bis 1750).

J. G. Pisendel. — Ang. Ragazzi. — Joh. Gottl. Graun — J. Joach. Quantz. — A. L. Fr. Battista. — Georg Ph. Telemann. — Triosonaten mit obligatem Cembalo. — Franz Benda und das Solo der Uebergangszeit (zur cantabeln Periode). — Joh. D. Heinichen. — K. F. Hurlebusch. — Joh. Ad. Hasse. — Wenzel Wodiczka. — Joh. Stamitz. Seite 44

B) Periode der musikalischen Hegemonie Deutschlands.

VI. 1. Die Nachfolge im Bachschen Trio und Solo.

Wilh. Fried. Bach. — Giov. G. Agrell. — Ph. E. Bach; — Einiges über die deutsche Triosonate. — Joh. Heinr. Rolle; — K. Heinr. Graun; — J. Gottl. Graun; — Georg Benda; — Christ. Schaffrath; — J. L. Krebs. — J. Chr. Bach. — Franz Benda. — Solo ohne Baß: Fr. W. Rust. . . . Seite 64

2. Von Schobert bis Mozart (Hauptform: die Klaviersonate mit Begleitung einer Geige).

a) Schobert und die Mannheimer.

Schobert und seine Vorgänger. — Charakteristik des neuen Prinzips. — Streichtrio (Joh. Stamitz), Duett (Die beiden Stamitz, Geminiani, Mozart, Haydn etc.) und Klaviertrio (Frz. Xav. Richter — Ph. E. Bach). — Geigensonaten: Karl Stamitz; — C. Gius. Toeschi. — Ferner stehende: L. Boccherini. — J. Chr. Bach; — C. F. Abel; — P. I. Ricci . Seite 76

b) Die Ausläufer der Generalbaßsonate in Italien und Frankreich.

Nic. Porpora. — Fel. Giardini. — Gaet. Pugnani; — Seine Schüler: Borghi und Bart. Bruni. — J. Chr. Bach. — Ant. Lolli. — Pierre Gaviniés; — Seine Schüler: (L'abbé Robineau) und Le Duc (l'ainé). — Konzertkomponisten: J. B. Viotti; — Rod. Kreutzer. . . . . . . Seite 103

c) Die Klaviersonate mit Geigenbegleitung außerhalb Mannheims.

Gio. Batt. Sammartini. — G. Jos. Vogler. — Joh. G. Naumann .— Jos. Schuster. — J. Fr. Reichardt. — Chr. G. Neefe. — Andr. Lucchesi. — Ant. Rosetti. — I. v. Beecke. — Fed. Fiorillo. — Gius. Sarti . . . . Seite 105

d) Die Wiener Sonate.

G. Christ. Wagenseil. — W. A. Mozart. — Jos. Haydn. — J. B. Wanhal. — Ign. J. Pleyel. — Fr. A. Hoffmeister. — Dan. Steibelt. — J. L. Dussek. . . . . . . Seite 110

e) Bayern.
Kleinknecht. — Theod. Grünberger. — Joh. Fr. X. Sterkel. — Danzi. — M. Freystaler. — Friedr. Walther. — J. Ladurner. Seite 119

Anm. zum vorstehenden Verzeichnisse: Für die Gruppierung der Komponisten war naturgemäß mehr ihre künstlerische als politische Zugehörigkeit maßgebend. Interpunktion und eingestreute Schlagwörter sollen die Uebersicht erleichtern; doch mögen die letzteren nicht mißverständlich für scharfe Abgrenzungen gehalten werden!

Vorwort.

Die Form des vorliegenden Buches bedarf einer Rechtfertigung. Was hier im Drucke erscheint, entstammt einem ungefähr dreimal größeren Manuskripte des gleichen Titels, das der philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation eingereicht wurde. Es enthielt neben den sechs Kapiteln des Textes, welche die Geschichte der Sonate in Italien, England, Frankreich und Deutschland mit besonderer Berücksichtigung des Zeitraumes zwischen Corelli und Mozart behandelten, ein ziemlich vollständiges Verzeichnis der einschlägigen theoretischen Literatur, vom Verfasser bei der Herstellung der Arbeit absolviert, sowie einen Katalog sämtlicher bis jetzt bekannter Sonatenwerke für eine Geige (mit und ohne Begleitung), von den frühesten Zeiten bis in die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts reichend, mit Anführung ihrer Neuausgaben; die beiden letztgenannten Bibliographien waren nach den einschlägigen Werken Rob. Eitners, korrigiert und ergänzt durch Literaturhinweise, Bibliotheks- und Verlagskataloge, angefertigt worden.

Der gegenwärtige Druck bietet eine ziemlich zusammenhängende Geschichte der Geigensonate in Deutschland, deren Darstellung insoferne ein Bedürfnis erschien, als dieses Stoffgebiet von der Forschung, mit Ausnahme wertvoller Hinweise besonders in neueren Werken, vernachlässigt worden war, während etwa die italienischen Meister z. T. durch L. Torchi (s. unten) eine treffliche Würdigung erfahren hatten; ferner aber, weil die alte deutsche Geigensonate viel mehr des Interessanten und formell Bedeutenden bietet, als die gleichzeitige Produktion in Frankreich und England. Obwohl die Erforschung des ausländischen Materials noch reichlich neue Gesichtspunkte bezw. Korrekturen namentlich zu den vielfach irreführenden Urteilen J. W. v. Wasielewskis, zu liefern vermochte, sah sich der Autor aus äußeren Gründen gezwungen, die vollständige Veröffentlichung der betreffenden Kapitel (I—IV, und VI 1 b) auf den günstigeren Zeitpunkt zu verschieben, wann sich ihnen und den Katalogen die Spalten einer Fachzeitschrift öffnen würden. Um indes den Vorteil nicht ganz zu opfern, den ihre Kenntnis einem vollen Verständnisse der Entwicklung bietet, sind sie in sehr knappen Auszügen unter Beibehaltung der alten Einteilung des Stoffes wiedergegeben (siehe Inhaltsverzeichnis).

Lag dem Verfasser bei der immensen Ausdehnung des Stoffes, den Schwierigkeiten einer geeigneten Auswahl und Beschaffung der Originalquellen eines bisher unzulänglich bearbeiteten Gebietes die Hoffnung von vorneherein fern, mehr zu liefern, als eine brauchbare Grundlage späterer Einzelstudien, ohne Rücksicht auf Proportion des Aufbaues, so gilt dies um so mehr von dem vorliegenden Torso. Der Verfasser scheute sich daher auch nicht, manche scheinbar unverhältnismäßig breite Analyse unverkürzt bestehen zu lassen, da Detailforschungen über die Geschichte einer so feinen, komplizierten Form, wie der Sonate, nur in einer Arbeit eine Grundlage finden können, die in ausgiebigster Weise, weit mehr als das bisher geschehen, das formelle Element berücksichtigt. Hiermit soll indes nicht einzelnen Schwächen und Längen das Wort geredet werden, deren sich der Autor wohl bewußt ist. Die Entfremdung, die mit der Zeit zwischen Werk und Urheber eintritt, ließ ihm aber Kürzungen nicht immer als vorteilhaft erscheinen, da sie der strengsten Objektivität der Darstellung, dem obersten Prinzipe einer „Pionierarbeit", leicht zu nahe treten.

Als Münchener Dissertation hatte sich die Arbeit der allzeit liebenswürdig gewährten, tatkräftigen Hilfe und reichen Anregung der Herren Professoren Dr. A. Sandberger und Dr. Th. Kroyer zu erfreuen; es ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht, seinen verehrten Lehrern öffentlich den tiefsten Dank hiefür auszusprechen. Die Originalvorlagen des Werkes, zu denen Herr Professor Sandberger aus seiner Privatbibliothek wertvolle Ergänzungen spendete, entstammten den Bibliotheken: kgl. Bibl. Berlin, Berlin-Joachimsthal, Brüssel (Conservatoire), Darmstadt, kgl. öffentl. Bibl. Dresden, Landesbibl. Kassel, kgl. Hof- und Staatsbibl. München, Bibl. d. Fürstenhauses Schwerin, Hofbibl. Wien, und Archiv d. Gesellsch. d. Musikfreunde-Wien. Ihren Herren Beamten, vor allem Herrn Bibliothekar Dr. G. Schultz und Herrn Sekretär Hans Hesselberger von der kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, sei an dieser Stelle für ihre Bemühungen bestens gedankt; ebenso ist der Verfasser den Herren Prof. Dr. Albert Kopfermann (Berlin), Alfred Wotquenne (Brüssel), Dr. Erich Prieger (Bonn) und Arch. Adjunkt Hans Daubrawa (Bibl. der Musikfreunde Wien) für gütige Aufklärungen hauptsächlich bibliographischer Natur sehr verpflichtet.

I. Einleitung.

(Im Auszuge.)

Der Begriff des Wortes Sonate hat sich im Laufe der Zeit stark spezialisiert; im Gegensatze zur Terminologie der Alten, die ihn für das Instrumentalstück im allgemeinen (als Gegensatz zu der Vokalkomposition) verwendete, verbinden wir heute mit ihm die Vorstellung einer bestimmten Form, eben jener nach und nach zu einem logischen Wunderbau erwachsenen Sonatenform; und während überdies die alte Musik sich noch bis in die Zeit Haydns und Mozarts, ehe die Namen Duo, Trio, Quadro etc. allgemeiner werden, genötigt sieht, die Stimmenanzahl durch ein beigesetztes à 2, à 3 etc. zu kennzeichnen, belehnt unser Sprachgebrauch nur Solokomposition mit diesem Titel. In diesem modernen Sinne will ihn die vorliegende Studie verstanden wissen.

Die Spuren der begleiteten Monodie, der Form, deren sich die Sonate für eine Geige (mit Begleitung) bedient, verlieren sich in das 13. Jahrhundert; wahrscheinlich im Zusammenhange mit der Praxis der Troubadours blüht da ein Sologesang mit improvisierter Instrumentalbegleitung auf, dessen Reste noch fortleben [1], als das 16. Jahrhundert das polyphone Prinzip zu höchster Macht und Blüte entwickelt, nicht ohne sich dabei mit Hilfe des letzteren ein seltsames Surrogat für die entthronte Monodie zu schaffen: der Solist greift aus dem polyphonen Stimmgewebe eine Stimme heraus und überläßt die übrigen der Begleitung. Diese „Scheinmonodie" akzeptiert auch die früheste monodistische Instrumentalmusik.

Wie Architektur, Plastik und Malerei sich unter dem Einflusse der individualistischen Strömung, die in der Geschichte den Eintritt der „Neuzeit" charakterisiert, von einander trennten, um ihre eigensten Fähigkeiten in möglichster Vertiefung auszugestalten [2], so scheinen sich Instrumental- und Vokalmusik geschieden zu haben. Das eigenartig revolutionäre Element in der absoluten Musik, das noch den Theoretikern des 18. Jahrhunderts Pein

[1]) Kinkeldey O., Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910, S. 153.

[2]) Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart 1873, II. S. 86.

bereitete[1], leitet sich auf diese Jahre ihrer Verselbständigung, dieses große, gärende, „jünglingshafte" Jahrhundert, wie Ambros (Musikgeschichte III 4) es nennt, zurück.

Wenn auch die Orgel und besonders die Laute noch früher selbständige Behandlung erfuhr, so repräsentiert doch erst das Spiel auf der Viola da Gamba den Anfang des Solospiels, kurzweg „das Solo" in seiner späteren Bedeutung[2]. Die Favoritform dieser Literatur ist die Variation, der auch die Tasteninstrumente und die Laute bereits ausgedehnte Pflege hatten angedeihen lassen; auch das 17. Jahrhundert verwendet sie in reichstem Maße, wie es neben der Instrumentalmusik die Oper bezeugt[3].

Abgesehen von interessanten Bildungen, auf die in der Einleitung zu Kapitel V näher eingegangen wird, schuf sich die Viola da Gamba ihre Stücke größtenteils durch Anwendung jener Scheinmonodie, wobei ein Tasteninstrument die Füllstimmen übernahm[4]. Aeußerlich ähnelt diese Art des Gambensoles auffallend der Solosonate der späteren Zeit. Indes darf man ihren Wert für die Zukunft nicht überschätzen; denn von diesem gleichsam destruktiven Solo zu dem konstruktiven der Generalbaßzeit war noch ein großer und schwieriger Schritt. Die Instrumentalmusik wagte ihn an der Hand der Vokalmusik, an die sich schon ihre Verzierungstechnik angeschlossen hatte[5].

Die Schöpfung des echten Solos hängt innig mit der Geschichte des Generalbasses zusammen. Die gewichtige Stellung, die der Baß als Fundament des Stückes schon in den frühesten Zeiten einnahm[6], das allmählich erstarkende, harmonische Hören, gefördert durch Lieblingsinstrumente (Laute) und Lieblingsformen (Sequenz[7], Dialog, Wechselchöre, Echo) dieser Zeit, hatten seinen Eintritt unter anderem vorbereitet, in der Oper aber, dem gewaltigen Sammelpunkte aller monodistischen Strömungen früherer Jahre, war er zu höchster Macht emporgestie-

[1]) Vgl. Schering, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (IMGZ), VIII, 265 ff.

[2]) Vgl. Scheibe, Der Critische Musicus, 1745, S. 681.

[3]) Das Auftreten der melodischen Variation in der Oper hat A. Sandberger (Vorlesungen über „Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas") bereits in Caccinis Euridice festgestellt, also bedeutend früher, als Goldschmidt, Studien z. Gesch. der italienischen Oper, 1901—04, II 13 es annimmt.

[4]) Näheres siehe Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da G. Beihefte der IMG., S. 14 ff. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, ebenda. Schering, Zur Gesch. der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Riemann-Festschrift S. 309 ff. Kinkeldey, a. a. O. S. 155 f.

[5]) Siehe Kuhn a. a. O.

[6]) Vgl. Riemann, Musiklexikon, Art. Organum.

[7]) R. Schwarz, Einleitung zu Bd. V der Denkmäler d. Tonkunst in Bayern.

gen [1]). In einer Stadt, die sich in der Pflege der Oper gerade besonders hervorgetan hatte, in Mantua, erschienen denn auch die, so weit bis jetzt bekannt, ersten Werke für Geige und Generalbaß, die „Triosonaten" [2]) von Salomone Rossi.

Die technische Vervollkommnung der Geige und des Geigenspiels um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts hatten, sich gegenseitig fördernd, die Grundlage zu dem Aufblühen der Geigenliteratur geliefert [3]), die charakteristischerweise noch nicht mit einem Solowerke, sondern mit polyphonen Triosonaten anhebt. Die außergewöhnliche Bedeutung dieser Gattung für die Geschichte der Sonate ist bereits vielfach betont worden; sie ist nicht allein der gefährlichste Rivale des Geigensolos bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, sondern zeitweise, besonders im 17. Jahrhunderte, der weit wichtigere Repräsentant der Geigenmusik, — eine Tatsache, die während der folgenden Darstellung nie außer acht gelassen werden darf. So erscheint denn erst im Jahre 1617, zehn Jahre nach Rossi, ein Solowerk für Geige von dem genialen Biagio Marini, dem ersten einer langen bis ins 19. Jahrhundert sich fortsetzenden Reihe von Geigenvirtuosen, die als Komponisten für ihr Organ, gleich den Sängerkomponisten der polyphonen Periode, musikgeschichtliche Bedeutung beanspruchen dürfen. Diese Geigerkomponistenbewegung, die namentlich im 17. Jahrhundert sich bedeutsam bemerkbar macht, war nicht allein für die Ausgestaltung der Geigentechnik und des spezifisch Instrumentalen überhaupt von großem Gewinn [4]), sondern sicherte auch der Geige die Herrschaft auf dem Gebiete der Sonate nahezu bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Schon in Marinis Werken machen sich aber auch die Schwächen der von Geigern geschaffenen Sonate bemerkbar: unreiner Satz, Streben nach virtuosen Wirkungen etc. Bei der Ungebundenheit der Gei-

[1]) Vgl. zu diesen Ausführungen Riemann, Gesch. der Musiktheorie im 9.—19. Jahrh., 1898, Kap. 14; Kinkeldey a. a. O. S. 195 ff.

[2]) Näheres siehe Riemann, Praeludien und Studien III („Die Triosonaten der Generalbaßepoche"). Ueber die Benennung „Trio" vgl. Sandberger, Vorrede zu Denkm. d. Tonk. in Bayern, I.; ebenda ist auch die Besetzungsfrage (Orchester- oder Solostück?) angeschnitten (S. XXXVI). Man vgl. auch Heuß, IMG Smlbd. IV, S. 108 f. Restlose Klärung dürfte indes der Art. Trio bei Sulzer, Allgem. Theorie der schönen Künste, 1778/79, bringen, der in Uebereinstimmung mit dem Sprachgebrauche der Alten (auf Cammerart = schwach besetzt, vgl. Nef K., Zur Gesch. d. deutsch. Instrumentalmusik in d. zweiten Hälfte d. 17. Jahrh. Beihefte der IMG, S. 41) der Kammersonate Solo-, der Kirchensonate Orchesterbesetzung zuspricht; in zweifelhaften Fällen (Mischsonaten) entscheidet jedenfalls der Raum, in dem die Aufführung stattfindet.

[3]) Riemann Praeludien III, 164.

[4]) Vgl. Riemann Präludien, III 172; ders., Musikal. Wochenblatt, XXX. Jahrg., S. 2. Man vgl. die Anwendung des Tremolo in Marinis op. 1, 1617 (Nr. 13, mit Beschreibung) und die Bezeichnung der Strichbogen für die Violine daselbst. Tremolo findet sich bereits in einer „Schlacht" bei Susato, Venedig 1550 vor, doch ist die Besetzung mit Streichinstrument nicht unzweifelhaft (Sandberger, Vorlesungen siehe oben).

genstimme im Solo mit Generalbaß lag das letztere ziemlich nahe; so sind denn nicht nur die Sonaten auch noch des letzten großen italienischen Virtuosen Paganini nur mit technischen Effekten bedacht, — das Solo, bezw. seine Kadenz wurde auch Geburtsstätte der Etude (Locatelli) und diente vielfach didaktischen Zwecken. In Marinis Sonaten erscheint auch der später noch lange geübte „lombardische Geschmack“ [1]).

Mit dem Absterben der Solosonate im 18. Jahrhundert wird auch der Betätigung der Geigenkomponisten der Boden entzogen; die spätere Literatur der Klaviersonate mit Begleitung einer Geige (siehe Kap. VI/2) kennt sie nur mehr als Ausnahmen.

Die Entwicklung der Solosonate während der folgenden Jahrzehnte ist durch die Forschungen von Wasielewski [2]), Sandberger [3]) und Schering [4]) soweit geklärt, daß auf eine Darstellung hier verzichtet werden kann. Die Geigensonate gibt Variation und Improvisation, die sie nach dem Vorbilde der Gambenmusik reichlich gepflegt hatte [5]), nach und nach zugunsten einer Zusammenstellung von Tanzliedern, kleinen Sinfonieformen etc. auf, die sich durch allmähliche Teilung aus langen zusammenhängenden Sätzen wahrscheinlich unter dem Einflusse der deutschen Suite gestalteten, deren Modulationsordnung gleichfalls in die italienische Entwicklung der Sonate eingreift [6]). Wiederum nicht ohne den Einfluß Deutschlands tritt, zuerst in den Werken des Venetianers Legrenzi, die klare Scheidung in Kirchen- und Kammersonate, d. h. Zyklen aus den zuletzt in die Geigensonate eingedrungenen Kanzonensätzen einerseits, und aus Tanzsätzen anderseits, ein, mit der ausdrücklichen Benennung: Sonate. In den Solos einer Reihe berühmter Bologneser Meister und des großen Florentiners Antonio Veracini beginnen die disparaten Elemente der freien (Kanzonen-) und der Tanzsätze zu verschmelzen. Aus dem Geiste dieses Prozesses heraus, der für die Elemente der Kirchen- wie der Kammersonate äußerst fruchtbar wurde [7]), schafft noch der große Meister Arcangelo Corelli seine Geigenwerke, welche die volle Leistungsfähigkeit der Geigensonate um die Jahrhundertwende verkörpern.

[1]) Vgl. Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte travers. zu spielen Berlin 1752 (Neudruck von Schering, Leipzig 1906) S. 59 und 309 f.; über seine Geschichte vgl. Kinkeldey S. 123 ff.

[2]) Die Violine im 17. Jahrhundert, 1874; ferner: die Violine und ihre Meister, 3. Aufl., 1893.

[3]) Denkm. d. T. i. B. I.

[4]) In der Riemann-Festschrift.

[5]) Vgl. Schering a. a. O. S. 312 ff.

[6]) Riemann, Präludien III 169.

[7]) Vgl. Heuß a. a. O. S. 205, 213, 415.

II. Italien (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts).

(Im Auszuge.)

Gleich einem Januskopfe sieht Arc. Corellis Sonate in Vergangenheit und Zukunft [1]): laufen einerseits die Strömungen des 17. Jahrhunderts in Corellis Sonatenform zusammen, so strahlt diese anderseits die wichtigsten Anregungen auf die Folgezeit aus; ja man kann, wie die folgende Betrachtung erweisen wird, mit Recht die Geschichte der modernen Sonatenform bei Corelli beginnen.

Corelli hat mit Ausnahme von 12 Concerti grossi nur Sonaten für Violine geschrieben und doch nennt ihn Mattheson: Fürst aller Tonkünstler [2]) — ein Beweis für die große Bedeutung nicht allein der Geigenkomposition, sondern auch der Sonatenform in jener Zeit; hundert Jahre später hatten das Klavier und die Ensemble-Kammermusik, auf dem Gebiete der Kompositionsformen aber die Bagatellen, Airs, Rondos etc. die Herrschaft jener beiden Faktoren stark eingeschränkt.

Wie seine Vorgänger scheidet unser Meister Triosonaten (op. 1—4) und Solos (op. 5) [3]) in Kirchen- und Kammersonaten; wie noch in den folgenden Dezennien bei ähnlicher Einteilung hat aber der Verschmelzungsprozeß die verschiedenen Elemente bunt durcheinandergewürfelt: Tanzsätze mit oder ohne ihren Namen tauchen in der Kirchensonate auf, freie Sätze, darunter auch die hymnenartigen Graves im $3/2$-Takt, die ihren Stammbaum auf die venezianische Oper zurückleiten [4]), in der Kammersonate. Wichtiger sind die Hinweise auf die moderne Sonate: die verschiedenen Sätze im Zyklus werden einem obersten Einheitsprinzipe untergeordnet, in der Kammersonate selbst ohne Rücksicht auf das originale Tempo des betreffenden Tanzsatzes [5]); dabei beginnen sich die einzelnen Sätze — die Allegri sind auch für die Folgezeit die Träger dieser Entwicklung — innerlich im Sinne der Anlage unserer Sonatensätze zu gliedern. Die Reprise [6]), ein Charakteristikum des Tanzes, wird auf die Sätze der Kirchensonate übertragen; ausgenommen sind allein streng durchgeführte Fugen (an zweiter Stelle des Zyklus), nicht aber leichter gefügte Fugati. Anderseits spendet ein Element der sonata da chiesa, eben jene Fuge, das hochwichtige Gestaltungsprinzip der Transposition eines Themas in die Dominante (bezw. in die Parallele, in alter Zeit nicht selten fünfte

[1]) Vgl. W. Riehl, A. Corelli im Wendepunkte zweier musikgeschichtlicher Epochen. Sitzungsber. der bayr. Akad. d. Wissenschaften 1882.

[2]) Der vollkommene Kapellmeister, 1739, S. 326.

[3]) In Bibl. München und mehreren anderen (häufig!). Neuausgabe von Chrysander bei Augener, London.

[4]) Riehl a. a. O. S. 219 f., Heuß a. a. O. S. 465.

[5]) Näheres siehe Riehl S. 226.

[6]) Wird hier immer in dem Sinne: das teilende Wiederholungszeichen inmitten des Satzes, verwendet.

Stufe mit kleiner Terz). Reprise und Transpositionsprinzip verbünden sich bald in der Weise, daß der zweite Teil des Satzes unmittelbar nach der Reprise mit dem transponierten Anfange des ersten Teiles anhebt, und ihn mehr oder minder genau einige Zeit fortführt — eine schüchterne Vorahnung des thematischen Durchführungsteiles. Als Parallelbildung zu dieser Korrespondenz der Anfangstakte der Satzteile dürfte die Korrespondenz ihrer Schlußtakte aufzufassen sein, die sich bei Corelli nicht selten feststellen läßt: sie ist nichts anderes als der Keim zum „zweiten Thema" der Sonate (siehe unten). Die Wiederkehr des Hauptthemas auf der Tonika im 2. Teile läßt sehr lange auf sich warten — von einzelnen offenbar zufällig entstandenen Beispielen abgesehen; obwohl in der Gestalt der Kanzone: A B A ein Muster für den symmetrischen Aufbau vorlag, hat sich ihn die Sonate allem Anscheine nach erst auf dem Umwege über das Konzert, also Jahrzehnte nach Corelli, zu eigen gemacht (Tessarini! [1])). Einer Erklärung bedarf hier noch der Ausdruck Thema. Unser modernes, mosaikartig zerlegbares, äußerst modulationsfähiges Thema kennt bekanntlich die alte Zeit nicht; hier wie im folgenden ist unter diesem Worte ein völlig starrer Komplex, bestehend aus einer oder mehreren abgeschlossenen Melodien verstanden, der bei seinem zweiten Auftreten im Satze, das je nach seiner Funktion (als erstes oder zweites Thema) auf der Tonika oder Dominante, bezw. Parallele, erfolgt, entweder in seiner Gesamtheit oder verkürzt, in gleichem Wortlaut oder mit chromatischen und anderen Abänderungen, wiederkehrt, wobei die Verkürzung, wie die chromatische bezw. melodische Abänderung im Gegensatze zu unserem, nur als „Erinnerungsmotiv" funktionierenden modernen Thema notwendig das Gepräge der Willkürlichkeit tragen. Wenn auch das italienische Genie in vereinzelten Fällen überraschend moderne Bildungen vorausgeahnt hat — man vgl. Sonaten von Geminiani, Locatelli, Fr. M. Veracini —, so hat doch auf dem Gebiete der Geigensonate aller Wahrscheinlichkeit nach Deutschland den Auschlag gegeben (siehe unten Fr. Benda, J. Chr. Bach).

Der Tonartwechsel der modernen Sonate im Mittelsatze findet bei Corelli (und auch späteren Autoren) an dritter, bezw. vierter Stelle der Sonate (2. Adagio) statt; parallel dem Adagio unserer Sonate ist dieser Satz auch in der alten vier- oder mehrsätzigen Sonate der Träger tieferer, ernster Empfindungen.

Insoferne als jene offenbaren Hinweise auf die moderne Sonatenform, soweit sich die Literatur der Sonate gegenwärtig übersehen läßt, bei Corelli zuerst mit bewußter Konsequenz angewendet werden, darf man in seinen Sonaten die Quelle unserer Form erblicken.

[1]) Vgl. Schering, Gesch. des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, S. 108 f.

Die Grundzüge der folgenden Entwicklung lassen sich aus dem vorstehenden zum Teile vorausahnen. Ihre detaillierte Schilderung muß sich der Verfasser auf eine vollständige Veröffentlichung seiner Forschungsergebnisse aufsparen. Die Ausgestaltung jener korrespondierenden Schlußtakte der beiden Teile eines Sonatensatzes bildete, wie Riemann [1]) ausgeführt hat, die Brücke zur Ausarbeitung einer neuen, zweiten Themengruppe, dem Vorfahren des zweiten Themas. Bereits in dem op. 4 Giuseppe Valentinis (Idea II, 2. Satz) ist dieser Prozeß vollzogen [2]); neben der Wiederkehr des ersten Themas ist hier sogar der Kontrast in der Bewegung des zweiten Themas angedeutet. Allerdings dauert es noch lange Jahre, ehe diese, von Valentini augenscheinlich durch unermüdliches Experimentieren gefundene Form (hier noch in sehr kleinen Proportionen) zur allgemeinen wird. Manchem hochbegabten Meister gelingt es dann auch, auf Grund dieses Schemas überraschend fortschrittliche Gebilde zu schaffen (Themenkontrast bei Geminiani, Locatelli etc.). Indes entbehren solche Versuche meist der konsequenten Fortbildung, die ihnen als bewußten Neuerungen erst Wert verleihen könnte.

Die Bezeichnungen „da camera" und „da chiesa" im Titel erhalten nach und nach allgemeinere Bedeutung; sie beziehen sich meist weniger auf die Form der Sätze, als den allgemeinen Charakter der Sonaten. Nachdem der ernste hoheitsvolle Geist der altitalienischen Sonate in Abaco noch einmal zu höchster Höhe emporgestiegen war, dringt allmählich ein leichterer Ton in ihre Gebilde ein: dem Geiste der Kammersonate gehört die Zukunft. Die Fugenform verschwindet rapid aus der Literatur, die gefälligen Formen des Siciliano und besonders des Menuetts, das seit G. B. Vitali zu dem künstlerischen Apparate der Geigensonate gehört [3]), tauchen allerorten in der Sonate der Uebergangszeit auf [4]), das Siciliano gewöhnlich als erster, das Menuett als dritter Satz [5]) — denn der frühere 3. Satz, das 2. Adagio der viersätzigen Sonatenform

Adagio, Allegro (Fuge), Adagio, Allegro (Giga),

die seit Corelli in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle verwendet worden war, schrumpfte im Laufe der Entwicklung zu wenigen überleitenden Takten zusammen und fiel schließlich weg (typische Beispiele hierfür: Tartini op. 1 [6]), Gius. Matt. Alberti op. 2, Bologna 1721 [7])). Diese homophone, dreisätzige Sonatenform übernimmt

[1]) Praeludien III 160.

[2]) Abacos op. III Nr. 7, das Riemann (Große Kompositionslehre, Leipzig 1902/03, I 429 ff.) als erstes Beispiel nennt, fällt jedenfalls in eine spätere Zeit.

[3]) Torchi: La musica instrumentale in Italia. Torino 1901. S. 66.

[4]) Vgl. als Beispiel hiezu die vier Sonaten Ca 45 von Ant. Vivaldi in Bibl. Dresden.

[5]) Vgl. Sandberger, Zur Gesch. des Haydnschen Streichquartetts in der „Altbayer. Monatsschrift", II. Jhrg. Heft 2, S. 47 f.

[6]) Bibl. Dresden und Brüssel (Conservat.).

[7]) Bibl. Berlin.

das kantable Zeitalter; zugleich steigern sich die violintechnischen Ansprüche, deren Ausführungen besonders Variationen des Menuettsatzes [1]) günstige Gelegenheit bieten. Auf Grund der dreisätzigen Anlage verbinden sich diese Elemente zu dem sentimental-virtuosen Typus der Tartinischen [2]) Sonate.

III. England.

(Im Auszuge.)

Die Entwicklung der Geigensonate in England vollzog sich unter dem übermächtigen Einfluß Italiens [3]), zum Teile waren es die Ausländer selbst, die sie förderten. In G. F. Händels Schaffen nehmen die Geigensonaten einen zu geringen Stand ein, als daß sie wesentlich über ihre Zeit hätten hinausgreifen sollen [4]); immerhin schuf aber der große Meister, seinem Genie entsprechend, mit souveräner Beherrschung des italienischen Idioms manches Werk von unvergänglicher Schönheit. In dem op. 1 des Schülers Corellis, Pietro Castrucci [5]), machen sich neben italienischen Zügen Gallicismen bemerkbar, eine Tatsache, zu der sich Parallelen unter anderem in den Händelschen Triosonaten op. 5, in den erwähnenswerten Solos von Mich. Christ. Festing [6]) und viel früher in den vorzüglichen Trios von Henry Purcell vorfinden. Die übrige einheimische Produktion auf dem Felde der Solosonate ist teils musikalisch, teils numerisch so unbedeutend, daß weitere Ausführungen an dieser Stelle unnötig erscheinen.

IV. Frankreich (bis zur Mitte des Jahrhunderts).

(Im Auszuge.)

Zwar kannte Frankreich die Geige im Ensemble auffallend früh (ballet de la royne 1581 [7])); dennoch stand es zu Anfang des 18. Jahrhunderts, der Zeit, da erst die frühesten französischen Solisten und Solos von sich reden machen, noch ziemlich schlecht mit der Ausbildung einer entsprechenden Geigentechnik und -thematik. Von den musikalischen Großmächten Frankreichs, der Suite und

[1]) Vor ihrer formellen und geistigen Veredelung und Verselbständigung durch Mozart tritt die Variation im 18. Jahrhundert gewöhnlich in sklavischer Abhängigkeit von einem Tanzsatze auf, und dient ausschließlich virtuosen, daher auch diktatischen Zwecken. Man vgl. einen Titel wie „Caprices et Menuets avec des Variations et la Basse“ in der „L'art de se perfectionner dans le Violon“ von M. Corrette (S. 59), einer Violinschule!

[2]) Op. 1—9 in Bibl. Brüssel (Cons.).

[3]) Vgl. Mattheson, Neueröffnetes Orchester 1713, S. 176 f.

[4]) Alles nähere siehe Chrysander, G. F. Händel III, 1867, besonders S. 147 ff. und S. 175—182.

[5]) Kgl. Bibl. Berlin.

[6]) Bibl. Brüssel.

[7]) Vidal A., Les instruments à archet, Paris 1876/78, I. Bd. S. 59, II. Bd. S. 106 f.

der Lullyanischen Oper abhängig, dürfen sich die primitiven französischen Solos neben den hochentwickelten Werken, die Italien und Deutschland bis dahin geschaffen hatten, durchaus nicht sehen lassen. Der Aufschwung dieses Kunstzweiges, vielleicht überhaupt schon jene frühen national-französischen Versuche, sind vielmehr mit der Invasion italienischer Künstler, (Mascitti, Del Piani [1])), besonders einiger namhafter italienischer und französischer Schüler Corellis verknüpft, die während des ersten Dezenniums des Jahrhunderts erfolgte. Unter den Auspizien des „vermischten", d. i. italienisch-französischen Geschmackes [2]), der auch in den anderen Ländern (siehe Italien, England, und im folgenden Deutschland) damals immer mehr und mehr sich geltend machte, wächst die französische Solosonate, von dem vorzüglichen op. 2 J. Fr. Dandrieu's [3]) angefangen, in den Solos des bedeutenden Melodikers J. B. Senallié [4]) und des geistreichen, interessanten J. M. Leclair [5]) — ersterer betont stärker das italienische, letzterer das französische Element — rasch zu bemerkenswerten Leistungen empor. Wie die Solosonaten Jean Jos. Cassanea de Mondonvilles [6]), weisen jene Werke bereits mehr oder weniger auf die folgende Entwicklung der französischen Violinmusik, ihre brillante Technik und höchst eigenartige Melodik hin, Anklänge an Tartini bei Mondonville aber bezeugen, daß die Musik jenes Meisters, dessen Erbe auf dem Gebiete der Solosonate neben Italien vornehmlich Frankreich antrat (Pagin, Lahoussaye, Manfredi), bereits Wurzel zu fassen begann.

Für die Geschichte der inneren Sonatenform hat das französische Solo keine weitere Bedeutung; keiner der Komponisten bringt mehr als jene bei Valentini angedeutete Parallelität der beiden Teile eines Satzes. Ein Kontrast der beiden Themen erfolgt höchstens in dem Sinne, daß die zweite Themengruppe rhythmisch und technisch komplizierter ist als die erste; fast scheint es, daß der allenthalben hervortretende Hang zu technischen Effekten der Ausbildung eines dynamischen Themenkontrastes hinderlich war. In der Auswahl der Sätze zeigt sich französische Eigenart stärker. Neben den Rondos, Airs, Menuetts, welch letztere späterhin meist doppelt (Maiore, Minore) oder mit Variationen erscheinen, sind namentlich die Jagdsätze (chasse [7])) und eine besondere Art düster-ernster Gravesätze (plainte, tombeau, und ähnlich benannt), die ihren Stammbaum auf dem Wege über die französische Oper auf

[1]) In dem Avertissement zu P i a n i s op. 1 (1712) [Bibl. Berlin] findet sich bereits eine Erklärung des crescendo und decresc. mit dem typischen, keilförmigen Zeichen vor. (Vgl. hiezu Riemann-Lexikon und Kretzschmar, Jahrbuch Peters für 1900, S. 62.)

[2]) Vgl. Q u a n t z, a. a. O. S. 331 ff.

[3]) Kgl. Bibl. Berlin.

[4]) liv. I—IV, kgl. Bibl. Berlin.

[5]) In Hofb. Wien reichlich vertreten.

[6]) Op. 1 in Bibl. Berlin, op. 4 in Bibl. Dresden.

[7]) Eine sehr lehrreiche Zusammenstellung derartiger Stücke bietet C a r t i e r, L'art du Violon, 1798, S. 120 ff. (Bibliothek München).

Monteverdis berühmtes „lamento d'Arianna" zurückleiten [1]), für die französische Violinsonate bis Gaviniés charakteristisch.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie in den anderen Ländern (ca. 1730) macht sich in Frankreich auf dem Gebiete der Sonate der Einfluß des Konzertes geltend: die dreisätzige Ordnung taucht verschiedentlich auf, konsequent verwendet sie unter anderem freilich erst das oe. 11 Gabr. Guillemains [2]), das auch im Charakter seiner 2. und 3. Sätze (Aria und Rondo) bereits die Form des späteren französischen Konzertes antizipiert. Von größter Bedeutung für die Geschichte der Sonate aber war der Einfluß des Konzertes, soweit es sich um die Befreiung des Tasteninstrumentes verdient machte. Wahrscheinlich hat man es bei den französischen Kammermusikstücken mit ausgeführter Klavierbegleitung, hauptsächlich repräsentiert durch das Triosonatenwerk 1741 von Rameau [3]) und oe. 3 [4]) und 5, „Pieces de clavecin en Sonates avec l'accompagnement du Violon" (oe. 5 auch „du voix") von Mondonville, mit vereinzelten Gliedern einer längeren, bis auf Couperin reichenden Reihe von Werken zu tun [5]). Mondonvilles oe. 3 dürfte das frühere, in seiner Gattung — Solosonate mit ausgeführter Klavierbegleitung — vielleicht das erste Werk sein, wie die Vorrede andeuten will. Es zeigt am stärksten den Einfluß des Konzertes. Seine ersten fünf Sonaten befolgen die Ordnung des oe. 11 von Guillemain, wobei der erste Satz noch sonatenhaften Bau wahrt (nur in Nr. 1 ist er eine französische Ouvertüre). Sonate VI aber, Concerto betitelt, ist in Satzordnung und innerem Bau gleich den Bachschen Flötensonaten dem Konzerte nachgebildet. Augenscheinlich hat die Idee eines Konzertes zwischen Klavier und Geige dem Komponisten die genaue Fixierung des Klavierparts nahegelegt [6]), — ihr verdanken wir unsere moderne Geigensonate. Denn daß man in diesen französischen Werken die Vorläufer der Mozartschen Sonate zu suchen hat, wird ausführlich noch die folgende Betrachtung erweisen. Bach ging vom Trio aus, als er seine Solosonaten mit ausgeführter Klavierbegleitung versah — Mondonville, nach ihm Rameau und vor ihnen vielleicht bereits Couperin gehen, wie schon die Titel der Werke beweisen, vom Klaviere aus, ein Verfahren, das durch die Literatur der Klaviersonate mit Begleitung einer Geige, die in gerader Linie von Joh. Schobert zu Mozart und Beethoven führt, sanktioniert wurde. Hiebei kommt dem Mondonvilleschen oe. 3 entschieden höhere Bedeutung zu als dem Rameauschen Werke; denn es läßt nicht, wie dieses, die Streich-

[1]) Sandberger, Vorlesungen a. a. O.

[2]) Bibl. Brüssel (Cons.).

[3]) Seiffert, Gesch. der Klaviermusik, Leipzig 1898, I 438 f.

[4]) Riemann-Lexikon verzeichnet ein anderes oe. 3, 1733, Sonaten mit Bc.; dürfte in „oe. 1" zu ändern sein, das 1733 erschien. oe. 3 in Bibl. Berlin und Dresden (Ms), oe. 5 in Brüssel (Cons.).

[5]) Vgl. Seiffert a. a. O.

[6]) Vgl. unten S. 40 f.

instrumente in ihrer untergeordneten Stellung verharren, sondern erschöpft alle Möglichkeiten des Zusammenspiels: Bei- und wechselweise Unterordnung sowie indifferentes Nebeneinander [1]), in überraschend moderner Weise.

Weitere Anwendung fand diese Begleitungsart in Mondonvilles oe. 5 (aus lauter einzelnen Sätzen zusammengestellt) und Guillemains oe. 13; sie war vielleicht der Anstoß zur Neuausgabe der Solosonaten A. N. Pagins (1748) mit obligater Klavierbegleitung in Paris 1770 [2]). Aber erst in der Hand deutscher Meister wurde sie eine Macht, die nicht allein auf die anderen Zweige der Kammermusik mit Klavier bestimmend einwirkte, sondern auch Deutschland endgültig zum Herrscher auf dem Gebiete der Violinsonate erhob.

V. Deutschland (bis zur Mitte des Jahrhunderts).

1. Vorzeit und Bachsche Sonate.

Früher als in England und Frankreich regen sich in Deutschland die Anfänge solistisch-kunstmäßigen Violinspiels — immer aber noch Jahrzehnte nach dem Auftreten der ersten namhaften Geiger in Italien. Daß trotz dessen enger Wechselbeziehung mit dem Norden erst in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts der erste deutsche Virtuose, Johann Schop in Hamburg, von sich reden machte, das verschuldete wohl zum größten Teile die unselige politische Konstellation im Lande, die einer jungen Kunstblüte nicht günstig war. Daneben ließ auch die Abneigung der deutschen Meister gegen den unentbehrlichen Generalbaß [3]), der erst ca. 1620 in die deutsche Instrumentalmusik eindringt, [4]) die Solokomposition für das Instrument lange Zeit nicht Wurzel fassen. Es erfüllt aber mit Staunen vor der Kraft, mit der die Meister des 17. Jahrhunderts, die musikalische Heldengestalt eines Schütz an der Spitze, inmitten brandender Kriegswogen an der nationalen Tradition festhielten, wenn man dann die deutsche Violinsonate der folgenden Jahre sich mit einer gewissen Eigenart entwickeln sieht, ehe sie gegen Ende des Jahrhunderts dem allgemeinen, italienisch-französischen Schema tributpflichtig wird.

Nicht unwahrscheinlich ist, daß die eigenartige Richtung der deutschen Geigenliteratur des 17. Jahrhunderts, die ihr, wie noch näher auszuführen sein wird, geradezu den Charakter nationaler Besonderheit neben dem Typus der gleichzeitigen italienischen Sonate verlieh, im Anfange mit bestimmt wurde durch zwei künstlerische Pioniere, die Italien 1624 und 1626 nach dem Norden entsandte: Marini am kurpfälzischen, [5]) Farina zwei Jahre später

[1]) Vgl. Riemann, Große Kompositionslehre, I. Bd., S. 98.

[2]) Riemann, Lexikon, Art. Pagin.

[3]) Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906. S. 51.

[4]) Einstein (Viola da Gamba) S. 12.

[5]) Vgl. Einstein A. Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. Sammelbände der IMG. IX. Jhrg. S. 348 ff.

am sächsischen Hofe, im Herzen Deutschlands. Des letzteren Wirken scheint speziell seinem Aufenthaltsorte ein Uebergewicht über die anderen deutschen Städte verliehen zu haben: J. W. Furchheim, der erste deutsche Konzertmeister, geht wie der Virtuose Joh. Jak. Walther aus Dresden hervor, auch der beste der deutschen Geiger damaliger Zeit, Heinr. Ign. Franz Biber, wurde vielleicht in Dresden in seiner Kunst gefördert, wenn es nicht bei Schmelzer in Wien geschah (Adler, Vorrede zu Denkm. d. Tonk. in Oesterr. V 2, S. V). Noch im 18. Jahrhundert ist Dresden der Hort der Solosonate und des virtuosen Geigenspiels in Deutschland; in drei aufeinanderfolgenden Generationen verzeichnet seine Schule die glanzvollen Namen J. G. Pisendel, J. G. Graun und Franz Benda. Altdresdener Kreisen entstammt auch die überwiegende Mehrzahl der deutschen Geigerkomponisten; im Lande der Orgel und des Klaviers kam dieser Bewegung keine so allgemeine Bedeutung für die Geschichte der Sonate wie in Italien und selbst Frankreich zu. Dresdens Stern sinkt mit dem allmählichen Absterben der virtuosen Solosonate.

Jene beiden italienischen Meister vertreten nun teils in eigenen Werken, teils als Repräsentanten der damaligen italienischen Sonate überhaupt, in Deutschland die Formprinzipe, die in der deutschen Geigensonate der folgenden Jahrzehnte vorherrschen: Variation und Improvisation (siehe oben S. 14), Doppelgrifftechnik und programmatische Spielereien, besonders die Tiernachahmung. Keineswegs waren diese Elemente der bisherigen deutschen Kunstentwicklung fremd: die beiden Meister wiesen nur ihre Anwendbarkeit auf einen, in Deutschland erst in Bildung begriffenen Kunstzweig nach, wirkten hiedurch aber zweifellos in hohem Maße anregend. Das berühmte Capriccio stravagante Farinas (1627)[1], das Doppelgriffe und Tiernachahmung unter anderem zu extrem virtuosen Zwecken in der ersten Geige ausnützt, scheint geradezu auf deutsche Reminiszenzen zurückzugehen. Die Nachäffung von Tierlauten beschäftigte schon die alte deutsche Vokalmusik; daneben aber war und ist Deutschland das Land der Mehrstimmigkeit der musikalischen Barockkunst — daher ja auch die spezielle Pflegestätte der Tasteninstrumente. Noch ein Marini aber konnte von der Doppelgrifftechnik der deutschen Geiger lernen[2], unter denen Th. Baltzar, Strungk, der von Mattheson (Grundlagen einer Ehrenpforte S. 26) hochgerühmte Bruhns[3]) sich auf diesem Gebiete hervortaten, während Joh. Jak. Walther dem Doppelgriffe in seinem „Hortulus chelicus“ sogar ein Schulwerk widmete. Eine Alle-

[1]) Vgl. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrh., S. 28 ff. (mit Neudruck in den Beilagen: Instrumentalsätze des 16. u. 17. Jahrh. Bonn 1874), ders. Die Violine und ihre Meister, 1893, S. 59 ff. Heuß IMGS. IV. S. 210. Original in Bibl. Kassel.

[2]) Schering, Riemann-Festschrift S. 314 Anm.

[3]) Spitta, Bach I 678 f.

manda für Violine allein von Baltzar, im Stile der Bachschen Sonaten ohne Baß (Neudruck in Hawkins' General History, IV 329),[1]) zeigt bei sonst mittlerer Schwierigkeit gerade diese Technik gut entwickelt. Der eigenartige Wechsel zwischen Akkorden und homophonen Läufen, der dieses Werk charakterisiert, verweist uns aber auf einen anderen, mächtigeren Literaturzweig des 17. Jahrhunderts, dessen Kenntnis zu einem vollen Verständnisse der altdeutschen Violinsonate der gleichen Zeit ziemlich notwendig erscheint, auf jenes Feld, auf dem der hinreißend virtuose Schwung der späteren deutschen Geigenwerke, die virtuose Variation und Improvisation auch der italienischen Sonate, die Virtuosität eines Streichinstrumentes überhaupt im 17. Jahrhundert zu Hause war — auf die Literatur für Viola da Gamba.

Die bereits mehrfach zitierten vortrefflichen Forschungen A. Einsteins (Beihefte der IMG., 2. Folge, Heft 1) haben in ihre deutsche Geschichte Licht gebracht; einige Grundgedanken daraus vermögen auch den Entwicklungsgang der altdeutschen Violinsonate des 17. Jahrhunderts zu klären.

Unter den Streichinstrumenten dem Favoritinstrumente des 15.—17. Jahrhunderts, der Laute, im Baue am nächsten stehend, hatte die Viola da Gamba früher als ihre Geschwister eine Ausgestaltung ihrer technischen Fähigkeiten erfahren. Wie so häufig, wenn aufstrebende Virtuosität nach einem geeigneten Felde der Betätigung sucht, griff sie mit Eifer die uralte Form der Variation auf; es war im wesentlichen die improvisierte Variation, die Diminution (vgl. hiezu S. 12). Daneben aber pflegte die Gambe ein Doppelgriffspiel, dessen Eigenart durchaus durch die Laute bestimmt wurde. Diese hatte sich, um polyphonen Forderungen gerecht zu werden, ein merkwürdiges Gemisch aus Akkorden und dazwischen eingeflochtenen, die Stimmführung ergänzenden homophonen Läufen zurechtgelegt[2]): die „Lautenpolyphonie", die mit zur Heranbildung des harmonischen Hörens beitrug[3]). Diese greift die Gambe auf, macht dabei aber seit den frühesten Zeiten (Ortiz[4])) gelegentlich auch von dem Rechte ihrer Verwandtschaft mit der Laute Gebrauch und emanzipiert sich vom begleitenden Basse. Auf diese hochbedeutende Tatsache, die schon das 16., besonders aber die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts kennt[5]), kommen wir noch zurück.

Man kann im Zweifel sein, ob man das Wirken der beiden früher genannten italienischen Meister in Deutschland mit dafür verantwortlich machen soll, daß die deutsche Violinsonate des 17. Jahrhunderts vom Anfange an in das Fahrwasser der Virtuo-

[1]) Eine Allemanda gleicher Tonart (c moll) von Baltzar ist im Neudrucke für Viol. und Klavier bei Breitkopf & Härtel erschienen (dieselbe?).

[2]) Näheres siehe Körte O., Laute und Lautenmusik bis z. Mitte d. 16. Jahrh. IMG. Beiheft III, 1. Folge, S. 126.

[3]) Siehe S. 12.

[4]) Siehe Einstein S. 23.

[5]) Einstein S. 22 ff., 42.

sität einlenkte. Wie dem auch sei — eine Anregung in diesem Sinne hätte aus tiefen, nationalen Gründen, deren Feststellung unserer Untersuchung als Endergebnis folgt, immer nur auf vollste Sympathie bei den altdeutschen Meistern rechnen können. Das Virtuosengelüst der deutschen Geiger griff zur Variationsform und behielt sie „ungebührlich lange" bei (Einstein S. 43), während die italienische Sonate bereits von der Mitte des 17. Jahrhunderts an mit Riesenschritten sich der Erschaffung der Urform unserer modernen Sonate nähert; reiche Harmonik aber sollte die deutsche Sonate auch enthalten (siehe oben); kein Wunder, daß sich die junge Geigenmusik an die voll erblühte Gambenmusik anschloß, die auch in Deutschland wie anderwärts regste Pflege fand und gerade jene beiden formalen Prinzipien aufs vollkommenste ausgebildet hatte.

Typische Werke dieser Richtung sind die „Scherzi" 1676 und der „Hortulus chelicus" 1694 [1]) von **Joh. Jak. Walther.** Die schweren Ranken der Variation überwuchern z. B. in dem ersten Werke [2]) alles, wenn nicht etwa die „Lautenpolyphonie" zu Worte kommt. In der Satzeinteilung der einzelnen Scherzi ist der Autor sehr frei; manches Stück ist bloß e i n e Variation, nur wenigen liegt die deutsche Suitenform zugrunde — parallel einigen gleichzeitigen mehrstimmigen Instrumentalwerken deutscher Meister vor J. G. Rauch, der unter Corellischem Einflusse die Reduktion auf feste, selbständige Sätze vollzog [3]). Quantz hat wohl in Hinblick auf die beiden Waltherschen Werke, die er selbst studiert hatte, das Wesen der „Instrumentalmusik der Deutschen in der vorigen Zeit" [4]), in den Hauptbegriffen: virtuose Variation und Akkordspiel zutreffend charakterisiert. Die Scordatura, die er neben der Tierlautnachahmung (z. B. in Walthers Scherzi) unter den weiteren Kennzeichen erwähnt, spielt ja bei Werken speziell virtuoser Tendenz in alter Zeit öfters eine Rolle. Unter den Deutschen verwenden sie Joh. Fischer [5]), Schmelzer in Wien [6]), Strungk [7]); seit Biber scheint sie besonders in Wien beliebt geworden zu sein [8]). Selbst Bach bedient sich ihrer noch, aber aus mehr musikalischen, als Bequemlichkeitsgründen [9]). Besonders kühn ist die Scordatura der 11. Sonate einer handschriftlich erhaltenen Sammlung von Biber [10]) (nach E.

[1]) W a s i e l e w s k i bespricht beides ausführlich in „D. Viol. u. ihre Meister", S. 205 ff.

[2]) Bibl. Dresden.

[3]) N e f a. a. O. S. 24 ff.

[4]) Versuch . . . . S. 327; vgl. auch die Neuausgabe von Schering. Leipzig. S. 256, Anmerk.

[5]) W a s i e l e w s k i a. a. O. S. 204.

[6]) A d l e r, Vorrede zu Denkm. d. Tonk. i. Oesterr. V/2 S. XI.

[7]) S p i t t a, Bach I 679 Anm. 6.

[8]) S c h e r i n g, Gesch. d. Instrumentkonzerts, S. 93.

[9]) Ges. Ausg. Bd. IX. S. XXIV u. 221 ff.; S c h w e i t z e r, Bach, Leipzig 1907, S. 373.

[10]) Bibl. München Ms. 4123.

Luntz vor 1781 zu datieren [1]); der effektive Klang besteht zeitweise in Oktavengängen — eine zu jener Zeit ungeheure Neuerung. Sie entspricht der glänzenden Entfaltung, welche die Geigentechnik in den Sonaten **H. J. F. Bibers,** dem Kulminationspunkte der deutschen Solosonate des 17. Jahrhunderts auch in musikalischer Beziehung, erlebte. Die Selbständigkeit in der Anwendung der kühnsten technischen Effekte, die kaum Parallelen in der um vieles älteren italienischen Violinsonate finden, ist in Bibers Werken nur Symbol für die völlige innere Eigenart des Stiles. Wir haben es hier mit dem ersten Beispiele eines vollständig entwickelten instrumentalen Stiles in der deutschen Instrumentalmusik zu tun. [2]) Die künstlerischen Mittel Walthers und der deutschen Entwicklung der instrumentalen Solomusik überhaupt sind hier fast ausschließlich verwertet (Variation etc.), zugleich aber auf eine Höhe erhoben, die nicht allein Persönlichkeit verrät, sondern auch das Gepräge nationaler Eigenart trägt. Tatsächlich sollte Bibers Stil, der gereifte Stil der deutschen Virtuosensonate des 17. Jahrhunderts, auch in einem genialen Werke des deutschesten Musikers der alten Zeit, Joh. Seb. Bachs, fortleben. Kretzschmar [3]) hat, wie auf die selbständige Stellung der Biberschen Sonaten in ihrer Zeit, so auch auf ihre Bedeutung als Vorläufer der Bachschen Ciaccona [4]) und Sonaten für Violine allein mit Nachdruck hingewiesen. Durch ihre musikalische Potenz waren jene befähigt, eine derartige Stellung auszufüllen, noch näher aber traten sie ihrem Zwecke durch ein äußerlich formales Prinzip, zu dessen Anwendung der altdeutschen Violinsonate die Anregung von ihrem Anschlusse an das Spiel der Gambe kam, — vielleicht aber auch die Variationenform beigetragen hatte. Es lag in der Natur der Sache, daß bei sehr reich figurierter Oberstimme die harmonische Stütze des begleitenden Tasteninstruments nicht unumgänglich nötig war: Zeuge dessen sind die tasto-solo-Stellen der alten Violinsonate, in ihrem Wesen der Solokadenz nahe verwandt. Für die Variationsformen der Solosonate traf dies natürlich auch zu, und so konnte denn in Fällen, wo es sich um die „bekannte Melodie eines rundläufigen Basses handelte, das Akkordinstrument wegfallen": in einer Romanesca von Marini[5]) (in op. III, 1620) ist der Baß nicht obligat[6]). Das unten erwähnte Sonatenwerk für Geige von Westhoff (1694) enthält einen Satz, „imitatione del campane", woselbst die Geige über dem

[1]) Neudr. Denkm. d. Tonk. i. Oesterr. XII/2; Bericht. IMGZ VIII 471 ff.
[2]) N e f, a. a. O. S. 27.
[3]) Jahrbuch Peters für 1899, S. 62 f.
[4]) Man vgl. die Passacaglia der 6. Sonate in Bibers „Sonatae Violino solo 1681" (Original in Bibl. München, Neudruck mit Vorrede von G. Adler in den Denkm. d. Tonk. i. Oesterr. Bd. V/2).
[5]) Neudruck in den „Instrumentalsätzen des 16. und 17. Jahrh." von W a s i e l e w s k i, Bonn 1874.
[6]) E i n s t e i n S. 43 Anm.

bleiben Streichbasse (ohne Cembalo!), dessen pizzicato das Läuten imitiert, ausgedehnte Arpeggien ausführt. Geschah es nun unter Mithilfe der befreienden, das Cembalo ausschaltenden Macht der Variation, oder nur nach dem Vorbilde der Gambenmusik, kurz, in einer Passacaglia für Geige [1]) verzichtet Biber auf die Begleitung. Ließe man die beiden genannten Faktoren in ihrer Wirksamkeit gelten, dann müßte man den kleinen Literaturzweig der „Sonata a Violino solo senza basso" als das, was er in seinen modernsten Erzeugnissen ist [2]), als spezifisch deutsch bezeichnen, da nur die deutsche Violinsonate „ungebührlich lange" bei der Variationsform verharrt; Bachs große Ciacona wäre dann der Ausläufer kat' exochen dieser Literatur im 18. Jahrhundert. Wie aber die bereits genannte Allemanda von Baltzar beweist, machte die deutsche Violinsonate ohne Baß sich auch nicht-variierte Tanzformen zu eigen, und Bach mag für seine sechs „Solo-Sonaten" Anregung nicht allein von den ihm zweifellos bekannten Biberschen Werken, sondern auch von den trefflichen Kühnelschen Suiten für Gambe allein (1698, vgl. Einstein S. 42) empfangen haben. Bach schreibt, wie unten näher ausgeführt wird, sein Werk zur Hälfte in der viersätzigen Form der Kirchensonate, die um die Wende des Jahrhunderts zu großer Macht, auch in der deutschen Sonate, emporsteigt (siehe Westhoff). Die gleiche Form verwendet Francesco Geminiani in der einzigen, aus der italienischen Literatur bisher bekannten, vollständigen Violinsonate ohne Baß [3]). Man wird eine genauere Erforschung der italienischen Bibliotheken abwarten müssen, ehe entschieden werden kann, ob dieses vorzügliche, öfters an die Bachschen Sonaten anklingende Werk ohne Rückhalt einer einheimischen, italienischen Produktion dasteht und als Nachahmung des genialen deutschen Werkes zu bezeichnen ist. Ein starkes Plus zugunsten der deutschen Ansprüche auf die Erschaffung der Violinsonate ohne Baß dürfte aber immer übrig bleiben. Denn das Wesen dieser Kunstgattung, das, was ihr einen so ungewöhnlichen, leider aber auch heute noch häufig unverstandenen Reiz verleiht, ist etwas spezifisch deutsches: es ist das geistige Moment, das die deutschen Geigenmeister des 17. Jahrhunderts an kühnster Virtuosität, an den Lieblingsformen der Literatur für Gambe, der phantastisch-improvisatorischen Variations- und Toccatenform [4]), festhalten ließ, das ihrer Lautenpolyphonie etwas von der ernsten Erhabenheit alter

[1]) Im Neudrucke als Sonate 16 in Denkm. d. Tonk. in Oesterr. Bd. XII/2. Nähere Quellenangaben wären erwünscht gewesen.

[2]) Siehe unten S. 33.

[3]) Original in Bibl. Dresden (Ms). Ein Neudruck von B. Studeny ist im Wunderhorn-Verlage, München, erschienen. Von italienischen Stücken für Geige allein läßt sich bis jetzt nur noch eine „Giga senza basso", der 4. Satz einer Violinsonate v. Francesco Montanari (vgl. Wasielewski, D. Viol. u. ihre Meister, S. 103, das ungerechte Urteil daselbst korrigiert in Kap. II meiner vollständigen Arbeit) in Bibl. Dresden Cx 677 nachweisen.

[4]) Einstein S. 43.

Orgelmusik mitteilte; es ist der Geist, der Buxtehudes und Bachs Orgelkompositionen durchweht, in Walthers Werken aus bizarren Zügen hervorschaut, in Biber sich klärt, endlich aber in Bachs „Solosonaten" und besonders der Ciacona tiefsten Ausdruck findet: der Geist echt deutscher Romantik. In diesem Sinne darf man von einer künstlerischen Selbstherrlichkeit der altdeutschen Virtuosensonate des 17. Jahrhunderts sprechen.

Um die Wende des Jahrhunderts macht sich auch in der Solosonate für Geige eine andere Richtung immer mehr geltend, die fremde, italienisch-französische Eindrücke verarbeitet.

Eine Art Mittelstellung zwischen italienisierendem Wesen und der Thematik der altdeutschen Violinsonate (reiche Figuration etc.) nimmt das Solosonatenwerk von **J. Paul Westhoff,** Dresden 1794[1]), ein. Die Wandlung, die sich auch in der gleichzeitigen mehrstimmigen Instrumentalmusik (siehe oben) und der Gambenliteratur Deutschlands (Einstein S. 49) vollzieht, der Anschluß an die italienische Kirchen- und Kammersonate, bestimmt auch die Form der Westhoffischen Sonate, neben Zügen, die an Walther erinnern, wie die erwähnte Nachahmung des Glockenläutens. Im übrigen wirken die Sonaten durch fortwährende, fugenartige Arbeit mit einem Thema bei großer Ausdehnung der Sätze ziemlich langweilig. Wenn man solche Werke mit gleichzeitigen italienischen vergleicht, die gerade jetzt einen Kulminationspunkt ihrer Entwicklung verzeichnen durften, erscheint es begreiflich, daß die italienische Sonate, die in England und Frankreich an Boden gewann, auch hier sich immer mehr geltend machen mußte.

Selten war der Einfluß der italienischen Musik auf die deutsche so stark, als um die Wende des Jahrhunderts, als die Italiener, wie Mattheson[2]) sagt, „den generalen Gout mehrenteils auff ihrer Seiten" hatten. Wesentlich trug, soweit es Sonatenkomposition betrifft, die Person der Komponisten, die sich zu einem merklichen Prozentsatz aus gebürtigen Italienern zusammensetzten, dazu bei, die italienischen Züge in der Sonate zu unterstreichen.

Anderseits fehlt nicht die Würze gallischer Elemente. Bereits im 17. Jahrhundert hatte die glänzende Hofhaltung des Sonnenkönigs die deutschen Fürsten zur Nachahmung gereizt, und mit der französischen Bau- und Gartenkunst kamen auch die große Oper und das Ballett nach Deutschland. Besonders waren es die Tanzstücke, in denen die deutschen Künstler den Franzosen als anerkannten Meistern des Tanzes nacheiferten[3]); die deutsche Suite des ausgehenden 17. Jahrhunderts war bereits stark französisch[4]). Außerordentliche Verbreitung aber erfuhr in Deutschland jener Tanzzyklus, der nach seinem Einleitungssatze „Ouver-

[1]) Bibl. Dresden.
[2]) Neueröffnetes Orchester S. 203.
[3]) Mattheson a. a. O. S. 208.
[4]) Nef a. a. O. S. 35; Sandberger Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts, S. 45.

ture" benannt war [1]); große und kleine deutsche Meister schaffen in dieser Form, die großen nicht ohne sie, wie Joh. Seb. Bach, wesentlich zu vertiefen und zu ihrer höchsten Blüte zu entwickeln. Welche ungewöhnliche Bedeutung ihr aber im deutschen Musikleben zukam, ersieht man aus Matthesons Urteilen [2]), der trotz des hohen, den Italienern gespendeten Lobes der französischen Instrumentalmusik nur um dieser Form willen die Palme zuerkennt. Begeisterten Anklang findet die französische Kunst besonders in Süddeutschland. In Stuttgart wird eine eigene Bande für französische Tänze gegründet. Karlsruhe, Ansbach, Muffats Aufenthalt Passau, München, das unter anderem nach dem Muster des Ballets seine „Wirtschaften" eingerichtet hatte, wenden sich der Pflege französischer Musik eifrig zu [3]).

Die Kombination der italienischen und französichen Stilelemente, der sogen. „vermischte Geschmack", gewinnt auch in Deutschland fortschreitend an Boden; ja die deutschen Meister verschmelzen ihn derart mit ihrer eigenen Musik, daß Quantz dieses Stilkonglomerat geradezu den „deutschen Geschmack" nennt [4]). Wie in den anderen Ländern schafft die stärkere Betonung des einen oder anderen Elementes reichlich Varietäten. Vornehmlich italienischen Charakter kehrt das kuriose Solowerk **Joh. Matthesons**, „Der brauchbare Virtuoso . . .", Hamburg 1720 [5]) hervor. Unwillkürlich empfindet man die lange, im Geschmacke der Zeit ziemlich deutlich gehaltene Vorrede (ihre Gedanken entlehnt Mattheson einem englischen Anonymus, wie er am Schlusse gesteht) als den Teil des Werkes, bei dem der Autor mit wahrer Liebe bei der Sache war. Die Schwäche des zweiten, praktischen Teiles hat Mattheson selbst erkannt (Epilogus S. 13). Diese kurzatmigen Kammersonaten, deren Satzordnung, ebenso wie die alten Intraden, an die alte deutsche Suite erinnert, stehen in merkwürdigem Gegensatze zu den formgeschichtlich interessanten Matthesonschen Klavierzwecken [6]). Der Komponist hat sein eigenes Werk gerichtet, wenn er im „Neueröffneten Orchester" (S. 175) der Violinsonate (gemeint ist speziell die Kirchensonate) vorwirft, sie beginne zu veralten. Die Form der Sätze erinnert an Corelli (vgl. den ausdrücklichen Hinweis in Sonate XII 1. Satz: alla Corelli) für den Mattheson große Verehrung empfand [7]). Die Temposchwankungen des italienischen Vorbildes fehlen dabei nicht (z. B. Gavotta prestissima), freie Sätze durchbrechen die strenge Suitenfolge und nähern das Werk jenem italienischen, zwischen Suite und Sonate schwankenden Typus, wie ihn

[1]) Vgl. Riemann H., Die französ. Ouvertüre (Orchestersuite) in der 1. Hälfte d. 18. Jahrh. Musikal. Wochenblatt, XXX. Jahrg.
[2]) A. a. O. S. 226.
[3]) Sandberger, Vorlesungen a. a. O.
[4]) Versuch S. 332.
[5]) Bibl. Berlin.
[6]) Seiffert M., Gesch. der Klaviermusik I 342 ff.
[7]) Vollkommener Kapellmeister S. 91 und 326.

in der Klaviermusik 16 Jahre später Maichelbeck in seinem Werke „Die auf dem Clavier spielende, und das Gehör vergnügende Cäcilia“ . . .[1]) schafft. Anderseits erscheinen auch Tanzsätze, deren Namen und scharf umrissene Form auf Frankreich deuten. Mit Rücksicht auf den doppelten Zweck des Werkes (für Violine und vor allem Flöte) ist die geforderte technische Fertigkeit eine lächerlich geringe.

Die genialen Taten Bachs sollten beweisen, daß sich in der „veraltenden“ Sonatenform noch immer Werke von unvergänglicher Schönheit und tiefster Wirkung schaffen ließen.

In beispielloser Universität vereinigt **J. S. Bach** die Strömungen zweier Epochen in seinem Schaffen: Polyphonie und harmonische Musik, die ernste, herbe Sprache alter Kunst mit ausgesprochenstem Subjektivismus; und in der Form den reinen Tanz und den zur abstrakten Höhe eines Sonatensatzes erhobenen Tanzsatz, freie Form und moderne Gestaltung der Sonate, neben alter Sonate mit Fugenform; schließlich echt italienische und französische Züge, und doch urdeutsche Eigenart.

Soweit es der Zusammenhang erfordert, soll auf Spittas klassische Besprechung der Bachschen Violinsonaten (Bach, I 677 bis 733) hingewiesen und, wenn möglich, dieselbe ergänzt werden.

Mit den wahrscheinlich frühesten Werken, einer Sonate und einer Fuge für Geige und Generalbaß[2]), knüpft Bach an die deutsche Violinsonate des 17. Jahrhunderts, etwa Biber, an und greift damit besonders in der Thematik der Allemanda und der Geigenbehandlung der Fuge vielfach seinem genialen Sonaten-Suiten-Werke „per Violino solo senza Basso“ vor, das wir in der Einleitung als einen der letzten und den größten Ausläufer der altdeutschen Sonate erkannt haben. An gewaltiger Größe und Wucht gibt die Fuge mit GB. ihren Schwestern in den Sonaten für Geige allein nichts nach.

Von speziellen Anregungen zur Schaffung der letzteren (nach Spitta entstanden sie mit den Suiten für Violoncell ohne Baß in der Cöthener Periode (1717—1723) darf man wohl Bachs Verhältnis zu Geigern wie Strungk und Westhoff nicht unerwähnt lassen. Zu Celle, wo Strungk gewirkt hatte, unterhielt Bach eine Zeitlang enge Beziehungen; wichtiger war jedenfalls Bachs Weimarer Aufenthalt, 1703, der ihn vielleicht auch mit Westhoff in Verbindung brachte[3]), den man unter den Komponisten des 17. Jahrhunderts für ein Streichinstrument allein nennt[4]). Besonders dem zweiten Aufenthalte in Weimar, 1708—1717, möchte ich eine noch größere Bedeutung für das erwähnte Doppelwerk beimessen, als Spitta sie ihm zugesteht. Hier mußte Bach vor allem mit Kühnelschen Gambenwerken näher bekannt werden. Denn abge-

[1]) Vgl. Seiffert a. a. O. I 331 f. Original in Bibl. München.
[2]) Spitta, I 732, Ges. Ausg. Bd. 43/1 S. 31 ff.
[3]) Vgl. Spitta, I 217.
[4]) Einstein S. 42.

sehen davon, daß man in Weimar zweifellos des ehemaligen Weimarer Vizekapellmeisters Kühnel Wirken in Kassel mit Interesse verfolgte, macht schon die enge Verbindung der beiden Höfe [1]), die auch Bach 1714 einen Besuch in Kassel abstatten ließ, es wahrscheinlich, daß zum mindesten in den Violoncello-(Gamba-)Suiten ohne Baß Kühnelsche Anregungen verarbeitet wurden. Aber auch für die Anlage der Violinsonaten mußte die Weimarer Stellung fruchtbar werden. Fällt doch gerade in diese Zeit Bachs regste Beschäftigung mit italienischer Kammermusik, speziell Sonatenkomposition [2]), und wenn Bach auch Italien gegenüber viel selbständiger blieb als z. B. Händel, so hat er doch manches wertvolle Gestaltungsprinzip, z. B. die Form der Kirchensonate, wahrscheinlich auch die Geigenbehandlung in den Fugen der unbegleiteten Solosonaten, aus italienischen Vorlagen geschöpft [3]). Zu keiner Zeit treten schließlich die Einflüsse der Geigenmusik und ihrer Thematik in seinen Werken derart hervor wie hier [4]), nie stand er aber der Geige auch so nahe als in Weimar durch seine Stellung als Konzertmeister. Es ist im höchsten Grade verlockend, anzunehmen, daß schon in Weimar, wo Kammermusik und Kirchenviolinsonate rege Pflege fanden, die Kirchensonaten aus dem Werke für Geige allein während der Kommunion [5]) vom Chore herab erklangen.

Das Violinwerk ohne Begleitung scheidet sich nämlich in drei Sonaten in viersätziger Kirchenform und drei Suiten, die ebenso wie das ganze Werk für Violoncello solo (5 Tanzzyklen samt der angehängten Suite für Viola pomposa) die Formen Allemanda Corrente Sarabanda Giga mit Voranstellung eines Preludio und Einschiebungen zwischen Sarabanda und Giga zum Aufbaue der Zyklen verwenden. Mit der Form der drei Sonaten steht also Bach Italien näher, mit den Suiten knüpft er mehr an die Klaviermusik Deutschlands und Frankreichs [6]), besonders seine eigene an; nicht ganz unwesentlich will es mir erscheinen, daß erstere durchweg italienische Bezeichnungen, letztere überwiegend französische aufweisen. Das Werk für Soloviolоncell, das in dieser Beziehung radikaler verfährt, ersetzt in Suite V das Praeludium sogar durch eine französische Ouvertüre.

An den Suiten ist bewunderswert, „wie scharf trotz der beschränkten Mittel das Eigentümliche der Typen herausgearbeitet ist“ [7]). Kein Verwachsen der Form, wie bei Corelli, zugunsten des

[1]) Spitta I 508.

[2]) Spitta I 406 ff.

[3]) Von einer „Abhängigkeit Bachs von Italien“ (Torchi a. a. O. S. 79) ist deshalb noch nicht die Rede. Siehe unten.

[4]) Vgl. Spitta I 399, 416, 427; I 442 eine Ciacona als Chor!

[5]) Vgl. Schering, Vorrede zu Denkm. d. Tonk. Bd. XXIX/XXX S. IX. Forkel, Seb. Bachs Leben, 1802, S. 60.

[6]) Bereits in Celle hatte er Gelegenheit, sich mit französischer Musik vertraut zu machen. Spitta I 198.

[7]) Spitta I 702.

rein-musikalischen, kein Zurückdrängen des tieferen Gehaltes zugunsten des reinen Typus, wie bei den Franzosen. Es ist die Kunst, die Sandberger (Denkm. d. T. in B. I, S. XXXVIII) Abaco nachrühmt, formell reine Typen mit dem tiefen Gehalte des Sonatensatzes zu vereinen, nur in Bachsche Proportionen übertragen. Es sind Leistungen, die wieder beweisen, daß dem Genie das Undenkbarste auszuführen möglich ist. Wie in seiner Klaviermusik [1]) schreibt Bach nicht allein vollendet reine italienische oder französische Formen, sondern drückt ihnen auch noch den Stempel seiner gewaltigen, urdeutschen Persönlichkeit auf, ohne ihr charakteristisches Bild zu verzeichnen.

Mit der Einschiebung von kleinen Zwischensätzen, wie Menuett, Gavotte etc., in die viersätzige Suite verfährt Bach sparsamer und logischer als die Franzosen, deren allzugroße Freigebigkeit in den meisten ähnlichen Fällen „der knappen viersätzigen Form weit weniger eine Bereicherung, der sie fähig war, zugeführt, als ihre gesunden Proportionen aus den Fugen getrieben" hat [2]). Denn wie die Kirchensonate baut sich auch die viersätzige Suite nach Gesetzen künstlerischer Notwendigkeit, ja geradezu nach dem gleichen Prinzipe wie die dreisätzige Sonate auf, denn „Allemande und Courante bilden ein Ganzes in ähnlicher Weise, wie Einleitungsadagio und Fuge der Sonate. Die Sarabande nimmt in der Suite dieselbe Stellung ein, wie das zweite Adagio in der älteren, das Adagio überhaupt in der modernen Sonate. Die abschließende Gigue endlich entspricht ganz dem letzten Sonaten- und Konzertsatze, an dessen Stelle sie auch oftmals verwendet wird" [3]). Auf das Kunstmittel der alten deutschen Suite im besonderen, die Einheit des Zyklus auf dem Wege der Variation [4]) zu erreichen, konnte Bach verzichten [5]), der einsah, daß die vier Grundtypen „schon so glücklich geordnet seien, daß sie einander innerlich bedingten".

„Die drei Violinpartien entsprechen im Charakter ungefähr den drei Sonaten, mit denen zusammen sie der Meister zu einem Werke vereinigte. Er hat den Gegensatz zwischen beiden Kunstformen gleichsam als künstlerisches Motiv benutzt, indem er je auf eine Sonate eine Partie folgen ließ [6])."

[1]) Seiffert a. a. O. I 394.
[2]) Spitta I 695.
[3]) Spitta I 697 f., vgl. auch S. 17.
[4]) Vgl. Kretzschmar, Führer d. d. Konzertsaal, 3. Aufl., 1898, S. 11 ff. Riemann, Die Variationenform i. d. alt. deutsch. Tanzsuite. Mus. Wochenblatt, XXVI. Jahrg. 1895.
[5]) Es findet sich nur in den Violoncellsonaten ein solches Beispiel. Spitta I 709.
[6]) Diese wechselweise Anordnung ist auch durchgeführt, jedoch in der Reihenfolge

Partia I h moll	Sonata IIa g moll
Sonata Ia a moll	Partia IIIa E dur.
Partia IIa d moll	Sonata IIIa C dur

in einem Manuskript des Bachschen Solowerkes für Geige, das ich weder

Die drei Sonaten durchströmt die ganze dämonische Kraft der Bachschen Tonsprache; trotz offenbar italienischer Anregungen, sind sie doch von echt deutscher Phantastik erfüllt, gleich der großen Ciacona der d moll-Suite. Dieser innere Charakter der Sonaten widerspricht der Behauptung Spittas, der z. B. die ersten Sätze ihrer breiten Melodik wegen auf Corelli zurückführen will (I 686). Die eigenartige Melancholie derselben, die Spitta an anderer Stelle sehr sinnig mit Vorgängen der äußeren Natur in Verbindung bringt, ist etwas in der italienischen Kunst ziemlich Seltenes. Unvergleichlich ist der Kontrast, wenn nach solchen erhabenen, poetischen Ergüssen die Fuge mit Bachscher Wucht einsetzt und wie ein reißender Strom vorwärts drängt. Eine oft fast unglaubliche Tonfülle, eine Ausnützung des Instruments, wie sie ihresgleichen sonst kaum hat, machen diese Sätze zu Vorbildern, an denen Jahrhunderte nicht auslernen werden. Mit den einfachsten, für die Bachsche Polyphonie unzureichendsten Mitteln wird hier der imposanteste Wunderbau geschaffen, und ein „Triumph des Geistes über die Materie", wie Spitta sagt, errungen, wie er glänzender nicht gedacht werden kann. „Uebrigens kann man sich denken, daß der Fugenmeister möglichst bemüht war, den strengsten Forderungen nachzukommen; man hat nicht nur freie Fugatos, sondern echte ausgewachsene Fugen vor sich von bewunderungswürdigem Reichtum kombinatorischer Erfindung" [1]). Den Preis reicht Spitta der grandiosen C dur-Fuge. Wer denkt gegenüber solchen Leistungen noch an den Vorläufer Corelli? Immer in anderer Tonart als 1. Adagio und Fuge folgt der 3. Satz, wieder ein wunderbarer Kontrast, Ruhe, tiefen Frieden atmend. Das Siciliano der 1. Sonate ähnelt insoferne Corellischen Sätzen, als die Sarabanden des Italieners oft nichts weiter als verlangsamte Sicilianos sind [2]). Feurig und effektvoll schließt der letzte Satz die Sonate.

Zu diesen Ausführungen, die auf Ergänzung durch die betreffenden Stellen bei Spitta rechnen, bliebe noch einiges über die Vortragsweise der Solostücke nachzutragen, ein Punkt, der im Laufe des 19. Jahrhunderts vielfachen Mißverständnissen ausgesetzt war. Begründet lag dies in dem allmählichen Verschwinden, zum mindesten starken Zurücktreten der Gattung Solo für Streicher ohne Baß. Wie weit die Bachschen Werke auf ihre Zeit gewirkt haben, läßt sich nur vermuten; in Schriften von Zeitgenossen findet sich leider kein Hinweis vor und doppelt ist es zu beklagen,

bei Spitta I 825 f. noch in Bd. 27 der Ges. Ausg. verzeichnet fand. Es ist mit dem obengenannten Werke für Violine allein von Geminiani und dem später erwähnten von Ragazzi in einem Bande (Bibl. Dresden Ms. Ca 5) vereinigt und vom gleichen Schreiber in schöner, großer Schrift geschrieben. Ein Vergleich mit Bd. 44 der Bach-Gesamt-Ausg. zur Ermittlung des Schreibers lieferte keine endgültige Entscheidung. Eitner datiert es: 18. Jahrhundert (Quellenlexikon, Art. Geminiani).

[1]) Spitta I 687.

[2]) Spitta I 694.

daß Joh. Gottfr. Walthers Berichte so spärlich ausgefallen sind. Ein direkter Nachfolger ersteht Bach in Fr. W. Rust. Das Verhältnis der im folgenden ausführlich erwähnten Fantasien von Telemann für Sologeige[1]) zu den Bachschen Sonaten wird sich nur durch genauere Datierung präzisieren lassen; unmittelbarer Anschluß an die Fantasie und Ricercari der Gambenliteratur wäre bei Telemann nicht undenkbar. Spätere Präludien, Fugen, Divertimenti etc. dieser Art zeigen deutlich das Streben einer Annäherung an die, aus der Kadenz entwickelte Caprice (siehe oben), an das Schulwerk für Geige allein (vgl. Campagnoli, Pichl) und ohne Zweifel leitet dieser Zweig in die Geschichte der Etüde über. Daneben werfen einflußreiche Formen der späteren Jahre ihren Abglanz auf das Gebiet der Sonate für Geige allein: das Duettprinzip (S. 52, 85 ff.), später — um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, die eine Beeinträchtigung der Herrschaft der Sonatenform zugunsten der Einzelformen, gewöhnlich verselbständigter Sonatensätze, wie Menuett, Air, Variation, bedeutet — die Variation (vgl. Art. Luge, Variationen für Violine allein, in Eitners Quellenlexikon). Das 19. Jahrhundert kennt zur Hauptsache nur mehr diese spätere, rein virtuose Richtung des Solostückes ohne Begleitung; teils erscheint es noch als einigermaßen selbständiger Kunstzweig, wie in den Fantasien von Saint-Lubin (Thema aus „Lucia di Lammermoor", Beethovens „Adelaide") und H. W. Ernst (Schuberts „Erlkönig", „Des Sommers letzte Rose"), teils tritt die konzertfähige Etüde als sein Repräsentant auf (vgl. u. a. Alard, Charakteristische Studien, Breitkopf & Härtel; Lauterbach, Sauret etc.). Nicht unerwähnt soll bleiben, daß sich auch die minderwertig-populäre Musik der Form bemächtigt[2]). Die Entwicklung der alten „Sonata a Violino solo senza basso" als Kammermusikzweiges, der nach moderner Praxis allerdings auch im Konzerte Verwendung finden kann (vgl. S. 115 f.) war jedenfalls seit Bach und seinen frühesten Nachfolgern unterbrochen. Es bedeutete also im vollsten Sinne des Wortes eine Neubelebung, als in unseren Tagen der Musikrenaissance einer der Größten, Max Reger, die alte Form wieder aufgriff — ein Vorgehen, das erfreulicherweise unter jüngeren Talenten Nachahmung findet. So eigenartig der Stil dieser Regerschen Sonaten ist, er fußt doch sehr bezeichnend in seinen Anfängen auf den genialen Bachschen Vorbildern: wie Riemann[3]) bemerkt, ist z. B. Regers op. 42, Nr. IV eine Nachbildung der großen Bachschen Ciacona. Der unerschöpfliche Gehalt dieses Geniewerkes hat bekanntlich auch anderweitig zur Nachahmung und Interpretation gereizt. Zu erwähnen wären da die Bearbeitungen für Klavier von Liszt, Brahms (als Etüde (!) für die linke Hand), Reinecke,

[1]) Vgl. zu diesem Absatze S. 52.
[2]) Vgl. den Katalog der Musikalischen Volksbibliothek von Adolf Kunz, Berlin.
[3]) Große Kompositionslehre, II 420.

neuestens Pugno, Busoni [1]), die Transskription für Orchester von Raff etc. [2]).

Die unglücklichste Art solcher „Interpretations"versuche sind zweifellos die Klavierbegleitungen zur Ciacona und teilweise auch zu den anderen Solostücken. Die bekanntesten dieser Begleitungen stammen von Mendelssohn, Schumann, Alard (in der Sammlung „Les Maitres classiques du Violon") und Saint-Saëns. Und selbst wenn es ein Mendelssohn oder Schumann war, es bleibt ein krasses künstlerisches Mißverständnis. In einem scharfen, aber angesichts solcher Proben nicht unberechtigten Artikel, der namentlich die horrenden Geschmacklosigkeiten, die „Bearbeitung" der Air der D dur-Orchestersuite und die berüchtigte „Meditation" ins richtige Licht stellt, hat Friedr. Spiro sich auch über diese Klavierbegleitungen geäußert [3]): „Wenn spezifische Geigensoli, deren Pointe in der Sologestalt, deren Charakter in der Einfarbigkeit und oft auch in der Einstimmigkeit liegt, mit dicken Klavier-Akkord-Gewichten behängt werden, so ist das zwar keine Schande, aber eine Barbarei, die um nichts geringer dadurch wird, daß Männer wie Schumann und Saint-Saëns sie in ehrlicher Absicht begangen haben. . . . Hierin dürfte das 20. Jahrhundert energisch aufräumen." Mit Recht bezeichnet auch Prof. E. Krause [4]) die Klavierbegleitung von Schumann und Mendelssohn (zu den Violoncellsuiten jene von Grützmacher) als künstlerisch nicht motivierte Experimente. Mit der historischen Rechtfertigung dieses Mißverständnisses, das durch die Entwicklung der Musik im allgemeinen und der Violinsonate im speziellen von Bach bis in das 19. Jahrhundert bedingt war, decken wir zugleich die Gründe auf, warum der Typus der Bachschen altdeutschen Violinsonate ohne Baß, wie bereits geschildert, verfälscht wurde und schließlich völlig verschwand. Die galante Musikrichtung, die Verpönung des Kontrapunktes und Verherrlichung der Melodie, welche von ungefähr der Mitte des 18. Jahrhunderts an fortschreitend an Boden gewinnt, hat zwar das Lied geschaffen, die schmiegsame Melodik der Wiener Klassiker vorbereitet, zugleich aber auch die Musikwelt der Polyphonie, und dem Bachschen Idiome im besonderen, entfremdet. Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bedeuten den tiefsten Stand der Bachkenntnis, und noch die Musikberichte Schumanns von 1839/40 und 1840/41 [5]) über die Aufführung der Ciacona mit Geige und Klavier

[1]) Vgl. IMGZ. IV. Jahrg. S. 721 ff.

[2]) Die interessante und vielerörterte Frage nach dem „Thema" der Ciacona darf man als von Spitta endgültig gelöst betrachten. Daß Versuche, das Thema in der Oberstimme der ersten Takte zu suchen (S c h w e i z e r, Bach, S. 360) verfehlt sind, beweist ihre Unzulänglichkeit gegenüber den Variationen der Ciacona im Dur-Teile.

[3]) Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1904, S. 701f.

[4]) Einiges über die Neuausgaben der älteren Werke der Kammermusik, Allgem. Musikzeitung 1897, S. 427.

[5]) Gesammelte Werke bei Reclam, Bd. III, S. 42f., 87f.

(David und Mendelssohn) klingen wenig nach Pietät gegen den Komponisten. Ueberdies hatte die Violinsonate, wie im folgenden ausführlich dargetan wird (Kap. VI 2), in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Wendung zugunsten des Klavieres unternommen: die Generalbaßsolosonate und das polyphone Bachsche Trio (siehe das folgende), in denen die Geige dominiert, werden nach und nach von der „Klaviersonate mit Begleitung einer Geige" verdrängt. Schließlich standen aber alle die Meister der Klavierbegleitungen mitten in der großen Klavierperiode des 19. Jahrhunderts, die noch heute in einem quantitativ starken Ueberwiegen der Klavierliteratur über die Geigenliteratur fühlbar ist. Das Zusammenwirken aller dieser Umstände erklärt es, daß man unfähig zum Verständnisse des höchst eigenartigen Reizes wurde, der in dem unvermischten Tone einer einzelnen Geige liegt [1]) und auch den neuesten Schöpfungen dieser Art eigen ist. Und da man so schnell, als der Generalbaß verschwunden war, auch auf seine Sonate und speziell ihre deutsche Entwicklung vergessen hatte, so taucht auch bald — und nicht bloß im frühen 19. Jahrhundert — die Meinung von der kompositorischen Extravaganz und Ausnahmestellung des Bachschen Werkes auf [2]), eine Ansicht, die wir vom historischen und ästhetischen Standpunkte aus einen Unsinn nennen dürfen.

So zogen denn selbst Mendelssohn und Schumann die Bachschen Schöpfungen aus der Region genialer Phantastik lieber auf das Niveau der landläufigen Klavier-Violinsonate herab, ohne Rücksicht auf den klanglichen Pleonasmus, der sich aus der Begleitung harmonisch selbständig gedachter Solostücke ergeben mußte. In diesem Sinne scheint es mir auch nicht erlaubt, wie Spitta will, das Dazu-arbeiten der Klavierbegleitungen durch den Hinweis auf Bachs eigene Umarbeitungen zu rechtfertigen. Völlige Umarbeitungen (siehe oben) sind, wenn sie sich des Originals würdig erweisen, nicht unbedingt zu verurteilen, besonders da Bach selbst hierin vorangegangen ist. Selbst eine Transskription für Orchester läßt sich rechtfertigen, da der ungemein dramatische Gehalt der Ciacona [3]), dieser größten ihrer Gattung, wohl imstande ist, einen reicheren Klangkörper interessant auszufüllen; in ihm offenbart sich der geniale Dramatiker der Passionen, der selbst in Fugensätzen (Hmoll-Messe) Kunstgriffe gebraucht, die in ihrer dramatischen Urkraft direkt auf die Venezianische Oper zurückweisen [4]).

Ein indirektes Zugeständnis an unsere Ansicht, daß die Klavierbegleitungen wegen des hervorgerufenen Pleonasmus zu verurteilen seien, liegt in dem Spittaschen Worte (I 709): „Die Art,

[1]) Siehe Einleitung des Kapitels; der Aesthetik der Sonate für Geige allein soll ein besonderer Aufsatz gewidmet werden.

[2]) Z. B. in Wasielewskis Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, 1878, S. 116.

[3]) Vgl. Sandberger, Denkm. d. Tonk. in Bayern, I., S. 41.

[4]) Heuß, IMG. Smblbd. IV, S. 434.

in welcher Bach Violine und Violoncello als alleinstehende Instrumente behandelte, mußte sich natürlich ändern, sobald durch Hinzutreten eines anderen stützenden Instrumentes alle Kunstmittel zur Verdeutlichung der Harmonie fortfielen, die, mochten sie mit noch so meisterlicher Geschicklichkeit gehandhabt werden, doch nicht immer den Schein des Gezwungenen ganz fernhalten konnten." Was Spitta hier gezwungen nennt, betrifft vor allem das unschöne „Brechen" der Akkorde; bei Werken dieses Stils der „Lautenpolyphonie" (siehe Einleitung) war es freilich unvermeidlich. Wie bereits erwähnt wurde, bestehen zwischen der Bachschen (altdeutschen) Sonate für Geige allein und der Lautentechnik Zusammenhänge, aber wohl nur auf dem Umwege über die Gambe und in frühester Zeit. Jene von Becker [1]) ausgesprochene Hypothese besteht also innerhalb dieser Grenzen zu Recht; zurückgewiesen [2]) wurden aber bereits die Schlüsse, die Becker an das ihm speziell vorliegende Beispiel knüpft, gegen dessen Originalität nicht allein historisch-lautentechnische Gründe [3]), sondern auch sein geringes Alter (ca. Mitte des 18. Jahrhunderts) sprechen [4]).

Eine Studie Scherings [5]) hat indes erwiesen, daß ein großer Teil des „Gezwungenen" der starken Wölbung unseres Steges und unserer heutigen Bogenform zur Last fällt. Der Forscher weist dort, gestützt auf Muffat und F. B. Caspar Maier (Nürnberg 1741) nach, daß für Bachs Zeit sicher noch der alte schrauberlose Bogen in Betracht kommt, der vielstimmiges Geigenspiel ohne heftige Bewegung des Armes ermöglichte. Die Bogenhaare, die nur vom Daumen der rechten Hand gespannt werden konnten, wurden bei Akkordgriffen locker gelassen, und wölbten sich über den vier Saiten in die konvexe Krümmung des alten Bogens [6]) hinein. Bei den welschen Geigern war indes das Anlegen des Daumens an die Bogenhaare nicht üblich, schon seit Bassani strebten sie vielmehr auf eine mechanische Spannung derselben hin [7]). Die letztere Art des Bogens war wohl auch in Deutschland seit Anfang des 18. Jahrhunderts bekannt, verdrängte aber die erstgenannte (ältere) Form nur langsam. Selbst in heute fast widersinnig klingenden polyphonen Stellen hat also Bach nicht dem Instrumente an sich, sondern nur seiner modernen Form Unbefriedigendes zugemutet [8]).

[1]) Die Hausmusik in Deutschl. im 16., 17. u. 18. Jahrh., 1840, S. 54 f.

[2]) Bach Ges. Ausg. Bd. 27 I, S. XVIII Anm.

[3]) Vgl. Wasielewski Gesch. d. Instr.-Musik i. 16. Jahrh., S. 116.

[4]) Für die Originalität nahezu sämtlicher unter Bachs Namen überlieferter Lautenstücke ist bekanntlich Wilh. Tappert eingetreten; vgl. „Seb. Bachs Komposit. f. d. Laute", Sonderabdruck a. d. „Redenden Künsten", VI. Jahrgang, Heft 36—40, Leipzig, Wild.

[5]) Neue Ztschr. f. Musik 1904, S. 677.

[6]) Vgl. Wasielewski, Die Viol. u. i. M., 1893, S. 4 f. m. Illustrat.

[7]) Daher mußte die Erfindung des staccato in Italien aufkommen!

[8]) Vgl. Schweitzer, a. a. O., S. 362. Anmerk. 10 über neuere Versuche dieser Ausführung. Der Autor gibt auch sonst manchen wertvollen Wink zur Aufführung Bachscher Werke für Geige.

Mit feinem künstlerischen Instinkte hat daher Reger in seinen Solosonaten das polyphone Prinzip größtenteils durch das harmonische ersetzt (Schering).

Gewaltige Aufgaben, die teilweise auch der alten Spielweise leichter gewesen sein mögen, stellt das Solowerk der Fingertechnik der linken Hand. Sind schon viele Arpeggien, die sich ja nur durch die Strichart von den Doppelgriffen unterscheiden, ziemlich schwierig, so setzt vollends mancher Akkord eine tüchtige Doppelgrifftechnik voraus. Gefürchtet ist hierin die C dur-Fuge, nach Spitta (I, 689) ein umgestaltetes Orgelstück, eine der größten Leistungen des Solowerkes, aber auch rücksichtslos in ihren Ansprüchen an den Spieler. Mancher hier gewöhnlich geschriebene Akkord mag wohl arpeggio gespielt worden sein[1], ohne daß die Bezeichnung ausdrücklich dasteht, denn es ist äußerst schwierig, z. B. den a moll-Akkord, Terzlage, Grundton und Terz verdoppelt (C dur-Fuge, Takt 158) im raschen Fortgange des Stückes mit absoluter Sicherheit zu treffen. Hie und da möchte man fast an Daumengriffe nach Francoeurs Methode[2] denken, wenn der Akkord nur durch Springen eines Fingers über die Saiten erzielt werden kann; vgl. C dur-Fuge, Takt 135, 144; g moll-Sonate 3. Satz, Takt 18, erster Akkord; h moll-Suite, Sarabande, 2. Teil, Takt 3, drittes Viertel etc. Aehnliche Schwierigkeiten für die linke Hand bieten auch die Violoncellisuiten, besonders Nr. VI (für Viola pomposa) mit seinen weiten Arpeggien in der Manier der alten Gambenstücke.

Ist es uns gelungen, Bachs Solowerk „senza basso" mit einer konsequenten Entwicklung in Zusammenhang zu bringen, so ist ein gleiches der Fall bei seinen Kompositionen für ein Soloinstrument (Viola da Gamba, Violine, Flöte) mit ausgeführter Klavierstimme. War es die echt deutsche Vorliebe Bachs für gearbeitete Mittelstimmen, die ihn auf diese Bahn drängte, und auch die geringe Zahl seiner Generalbaßsonaten erklärt, so war anderseits der Weg, den er zur Erreichung seines Zweckes einschlug, kein ungewöhnlicher mehr. Schering hat auf die weitverbreitete, aber ungeschriebene Praxis der alten Zeit, eine Triosonate gelegentlich in der Besetzung: eine Geige + Tasteninstrument zu spielen, wobei die rechte Hand des Begleiters die zweite Solostimme übernimmt, ausdrücklich hingewiesen (Riemann-Festschrift S. 318)[3]. Eine Sonate aus Marinis op. 8, die er als Beleg veröffentlichte, sucht durch Besetzung mit Orgel und jedenfalls entsprechende Registrierung den Charakter der usurpierten zweiten Violinstimme zu wahren. Man wird aber kaum lange gezaudert

[1]) Aehnliche Fälle in der oben erwähnten Sonate für Geige allein von Geminiani findet man in Kap. II meiner vollständigen Arbeit besprochen.

[2]) Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, S. 312.

[3]) Man vgl. auch Kap. I meiner vollständigen Arbeit Das Zusammenspielen eines Stückes aus einzelnen Stimmen, wenn die Partitur fehlte, machte alten Organisten keine Schwierigkeiten (vgl. Kinkeldey S. 20 und 188); noch Bach besaß diese Fähigkeit bekanntlich in hohem Grade.

haben, die Orgel durch das Cembalo zu ersetzen, was bei Aufführungen von Kirchensonaten in der Kammer bereits üblich war.

Gegenüber dieser Praxis brachte Bach Neues durch die Einführung des Begriffes der „obligaten“ (d. h. ausgeführten, im Gegensatz zur bezifferten) Cembalostimme: der Komponist denkt nicht mehr an die Entstehung derselben, sondern benützt das Resultat als gegebene Kunstform — entschieden ein Schritt zu dem Gedanken der modernen Klavierbegleitung. Bach macht die Entwicklung seiner obligaten Cembalostimme von Grund auf mit: er überträgt eine Triosonate für Flöten auf die Besetzung Gamba und obligates Cembalo [1]). Die zweite Sonate für Viola da Gamba, deren Steifheit im Allegro Spitta rügt (I 726), mag bereits der erste Versuch auf dem neuen Felde mit Umgehung der Triosonate sein. Für die ganze folgende Zeit haftet aber der Sonate für ein Soloinstrument und obligates Cembalo das Kennzeichen der Triosonate an: die polyphone Struktur, die dem Meister der Polyphonie, Bach, besonders zusagen mußte; gekennzeichnet ist sie durch die Beiordnung der beiden Soprane, die in mehr oder weniger langen Solostellen miteinander abwechseln, wobei denn, wenn das Klavier untergeordnet begleitet, seine Stimme oft nur als bezifferter oder unbezifferter Baß notiert ist (vgl. hiezu die Sonate von Marini). Auch der Name Trio findet für diese Kompositionsart Anwendung, doch erst in späterer Zeit [2]), wo das Bachsche „Trio“ besonders durch Philipp Emanuel Bach und einen kleinen Kreis norddeutscher Meister gepflegt wird [3]). Nicht lange aber bleibt die strenge Polyphonie gewahrt; die Homophonie der jüngeren „Klaviersonate mit Begleitung einer Geige“ greift auch in das Trio der Nachfolger Bachs über (reichliche Terzen- und Sextengänge). Trotzdem sind selbst in diesem Falle beide Gattungen streng voneinander zu scheiden; wie bereits betont wurde und noch ausführlicher begründet wird [4]), entspricht das Verhältnis von Geige und Klavier im Bachschen Trio im Prinzipe n i c h t der neueren (Mozartschen) Violinsonate.

Unter diesen „Trios“ von Sebastian Bach, die Spitta (I 718) in die künstlerisch so reiche Cöthener Zeit verlegt, befinden sich sechs, zum Teile ziemlich bekannte Violinsonaten. Aeußerlich lehnen sie sich (mit alleiniger Ausnahme der sechsten) gleich den drei Sonaten ohne Begleitung an die italienische Form der Kirchensonate an; ihr Inhalt aber ist öfters ein von italienischen Mustern ziemlich entfernter. Spitta darf mit Recht sagen (I 711), die akkompagnierte Violinsonate sei durch Bach „in einer Weise idealisiert worden, die einen Vergleich mit anderen, auch den besten Zeitgenossen, von vorneherein unmöglich macht“ [5]).

[1]) Ges. Ausgabe Bd. IX, S. 260 und 175.

[2]) Vgl. die Titel der Werke in der Einl. zu Bd. IX der Bach-Ges. Ausg.

[3]) Vgl. hiezu Kap. VI/1.

[4]) Vgl. S. 20, 65 und 78.

[5]) Vgl. auch S c h w e i t z e r, Bach S. 367.

Auch hier tritt Bachs urdeutsche Art zwischen italienischen Anregungen in vollkommenster Gestalt hervor; die unendliche Sehnsucht, die tiefe, deutsche Romantik eines Satzes wie z. B. Sonate V, 1. Satz (Largo) hat denn auch ihren Eindruck auf Schumann nicht verfehlt[1]). Von nicht geringerem Reize sind die prächtigen Allegrosätze. Freilich kommt ihre Schönheit dem Hörer nicht so mühelos zum Bewußtsein wie z. B. bei Händelschen Stücken. Immer wieder kann man daher, selbst in Musikerkreisen, dem bedauerlichsten Unverständnisse für die Bachschen Allegri begegnen[2]).

Figurativ meist ziemlich reich, bedürfen die Adagi der Bachschen Sonaten wohl kaum der improvisatorischen Ausschmükkung durch den Vortragenden[3]). Höchste Kunst vereinigt sich in ihnen besonders dort mit vollendeter Schönheit, wo der Meister die Oberstimme des Klaviers kanonisch an die Geigenstimme kettet (vgl. den wundervollen fis moll-Kanon Sonate II, 3. Satz). Der Kanon gehörte seit Uccellini zu dem künstlerischen Apparate des Trios[4]).

Der innere Aufbau der Bachschen Sonatensätze weist so kühne Dimensionen auf, daß man Spitta (I 719) zustimmen muß, der sagt, Bach trete mit ihnen „fast über ein Jahrhundert hinüber neben die voll ausgebildeten Formen der Beethovenschen Sonate“. „Der Hauptfortschritt besteht in der Benutzung der italienischen Arienform und deren genialer Verschmelzung mit dem fugierten Kammerstil; dadurch wird die Dreiteiligkeit mit derselben Entschiedenheit, ja fast noch entschiedener hervorgekehrt, als im Beethovenschen Sonatensatze, auch das Verhalten der Teile zueinander ist dasselbe, indem der dritte den ersten repetiert, der zweite meisten- und größtenteils gegebenen Stoff verarbeitet; nur insofern bleibt ein Unterschied bestehen, als der neuere Sonatensatz sich aus der zweiteiligen Lied- oder Tanzform, der ältere aus der Fuge entwickelte und demgemäß dort das homophone, hier das polyphone Wesen mit seinen Consequenzen vorherrscht.“

Verhältnismäßig unreif ist noch die Durchführung in der G moll-Sonate für Violine und obligates Cembalo[5]), deren Echtheit nicht ganz unbestritten ist; Rust hält sie für eine Jugendarbeit[6]). In den reiferen Werken ist eine veritable Durchführung in der Mitte des Satzes (es ist immer, wie bemerkt[7]), das

[1]) Spitta I 723.

[2]) Vgl. Moritz v. Kaiserfeld „Zur Wiederbelebung der J. S. Bachschen Violinmusik“, Neue Musikzeitung, X. Jahrg. S. 126 ff.; ebenda S. 237 ff. „Einiges über ältere Violinmusik und ihre Meister“; geht nicht über das Niveau der Familienzeitschrift hinaus.

[3]) Vgl. Quantz Versuch einer Anweis.... XIII. Hauptstück; u. a. m.

[4]) Riemann Präludien III 144.

[5]) Ges. Ausgabe Bd. IX, S. 274 ff.

[6]) Ebenda Vorrede.

[7]) S. 15.

Allegro, dem dieses Vorrecht zukommt) nichts seltenes. Man vergleiche Sonata I, 2. Satz; II 2. Satz; III 2. Satz; III 4. Satz. Regelmäßig erfolgt am Schlusse die Wiederkehr des Hauptthemas. Daß z. B. der erstgenannte Satz Fugencharakter herauskehrt, hat weiter keine Bedeutung; die Reprise ist in den Trios, die Kirchensonatenform haben, überhaupt ziemlich selten. Häufiger erscheint sie in einer Suite für Violine und obligates Cembalo [1], die, was Charakter, Bedeutung und Anordnung der Sätze anbelangt, der altitalienischen Kammersonate keineswegs zugezählt werden kann, da sie weit über ihren Rahmen hinausgeht.

Jener Durchführungsteil, ebenso die Wiederkehr des Anfangs, sind aber spezifische Merkmale des Konzertes, dessen Macht in der Kammermusik Deutschlands jetzt ebenso fühlbar wird, wie in Italien und Frankreich etwa in den Sonaten von Tessarini und Mondonville [2]. Daß Bach es mit der Konzertform ernst nahm, ersieht man daraus, daß er nicht allein die sechste Violinsonate wie einen großen Konzertsatz symmetrisch aufbaute (vgl. die erste Bearbeitung [3]): der erste Satz, Presto, soll am Schlusse der Sonate vollständig wiederholt werden), sondern auch die drei Flötensonaten aus je drei Sätzen konzerthaften Baues zusammenstellte; die Es dur-Sonate ist „Conzert vom ersten bis zum letzten Takte". Die Form wird im ersten Satze noch etwas schüchtern gehandhabt, die Sonate mag deshalb unter die ersten Versuche gehören, ein Trio in dieser ganz neuen Art zu konstruieren (Spitta I 729). Uebrigens greifen die Flötensonaten in ganz eigener Art auch durch ihren „weichen wohllautenden Gesamtausdruck" in die Empfindungsweise der folgenden Zeit (Ph. Em. Bach und Nachfolger) über. Haydns Klaviersonate wurzelt in dieser Empfindung (Spitta I 729).

Die Anregung zur Uebertragung der Konzertform auf das Trio mag Bach von dem Studium der Italiener Legrenzi, Corelli, Albinoni, Vivaldi [4]) gekommen sein. Von sklavischer Abhängigkeit ist hier natürlich nicht die Rede. Bach trat eben den Italienern vom ersten Augenblicke an nicht als Kunstjünger, sondern als fertiger, in sich abgeschlossener Meister entgegen (Spitta I 407).

Es ist eine wohlbegründete Vermutung, daß auch im Trio mit obligatem Cembalo das Konzert an der Verselbständigung des Klaviers mitarbeitete [5]. Schon eines der frühesten Beispiele dieser Gattung, die Sonate für Gamba vom Jahre 1705 von Hän-

[1]) Ges. Ausg. IX, S. 43 ff.

[2]) Vgl. Kap. II und IV m. A.

[3]) Ges. Ausg. Bd. IX, S. 252 ff.

[4]) Mit diesem hat Bach (Sonate III, 4. Satz) einen überraschenden Uebergang in den Triolenrhythmus bei Beginn des neuen Themas gemein. (Vgl. Schering, Gesch. des Instrumentalkonzerts, S. 106.)

[5]) Vgl. Riemann, Vorrede zu Denkm. d. Tonk. in Bayern, III/1, S. XVIII; siehe oben S. 20.

del [1]), bezeichnet den Klavierpart mit concertato, eine Benennung, die in der Folgezeit für ausgeschriebene Klavierstimmen noch häufig angewendet wird. Speziell das Bachsche Trio scheint eng mit dem frühesten Typus des Klavierkonzerts [2]), etwa nach Art der Klaviersonate 1713 von Mattheson [3]), verwandt zu sein. Ueberdies war in Bachs eigenem Schaffen der Zusammenhang zwischen Klavierkonzert und Sonate, wie Spitta (II 620) nachgewiesen hat, ziemlich eng. Das Generalbaßzeitalter kannte keinen Gegensatz zwischen dem Continuoinstrument kat' exochen, dem Cembalo, und dem Orchester. Nicht der klangliche Gegensatz, sondern die Fortentwicklung der Gedanken baut das Bachsche Klavierkonzert auf [4]). Dies ist aber das eigenste Gestaltungsprinzip der Sonate; Bach zieht schließlich die Konsequenz aus dieser Entwicklung, die dem Cembalo steigende Bedeutung über das nicht unbedingt nötige Orchester einräumen mußte: in seinem „italienischen Konzert" verzichtet er auf die Begleitung [5]) — die Antizipation des Stiles der modernen Klaviersonate ist überraschend. „Den letzten Schritt zur Gewinnung der modernen Sonatenform zu tun, sah sich Seb. Bach nicht veranlaßt, obgleich er jene combinierte zweiteilige Satzform wohl kannte und als einzelne gelegentlich anwandte [6]) . . . Er überließ das seinem Sohne Emanuel" (Spitta II 631 f.). In diesem Sinne also gehören die unbegleiteten Klavierkonzerte von Kunzen, Pezold, Scheuenstuhl [7]) etc. in die Geschichte der Sonate, die Konzerte von **J. M. Leffloth** „per il Cembalo oblig: con Flauto Traverso ò Violino" speziell in die Geschichte des Trios mit obligatem Cembalo. Wie Daffner [8]) konstatiert, zeigen Leffloths Konzerte von konzertanten Elementen nicht die Spur. Vielmehr ähneln sie abgesehen von älteren kontrapunktischen Zügen, auffallend dem Trio Philipp Emanuel Bachs, unter anderem in der modern Scarlattischen Klaviertechnik [9]).

[1]) Vgl. Seiffert a. a. O. I., S. 458.

[2]) Schering, a. a. O. S. 130 ff.

[3]) Seiffert a. a. O. I, S. 343 f.

[4]) „Unrichtig" (Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte 1891, S. 5) ist dieses Prinzip nicht, sondern nur unzeitgemäß für unsere Begriffe; vgl. auch Daffner (Anmerk. 8) S. 8.

[5]) Seiffert I 398.

[6]) Vgl. Spitta, I 670 Inventionen!

[7]) Vgl. Schering, a. a. O. S. 131 f.

[8]) Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. IMG.-Beihefte, 2. Folge, Nr. IV., S. 8.

[9]) Den Titel eines allerdings viel späteren Werkes „Deux concerts pour le clavessin avec le violin, composées par Mr. Jean Georg Arnold Organiste à Suhl" korrigiert noch 1762 Marpurg in seinen „Kritischen Briefen über die Tonkunst" (II 165—170) in „Sonates en Trio pour le clavecin et un violon" oder „Pieces de clavecin en Sonates, avec accompagnement de Violon". Der Titel „Konzerte" des Arnoldschen Werkes erinnert um so mehr an Leffloth und Scheuenstuhl, als alle den gleichen Verlagsort Nürnberg haben.

Die Aehnlichkeit der Leffloth'schen Konzerte mit dem Trio wird erhöht durch ihre Kirchensonatenform. Der Bau z. B. des 2. Satzes des ersten Konzertes [1]), des ersten Allegros also, macht ihn zu einem interessanten Vorläufer des modernen Sonatensatzes.

Die Tatsache des Zusammenhanges der Bachschen Trii mit dem Konzerte ist geeignet, für die Ausführung des Klavierparts derselben einige Fingerzeige zu geben. Am Anfange des 3. Satzes der 6. Violinsonate (in der ersten Fassung), einem jener erwähnten Fälle, wo das Cembalo zuerst Generalbaß, dann eine ausgearbeitete Stimme spielt, steht im Kirnbergerschen Exemplare der sechs Violinsonaten bei den drei Zeilen der Partitur der Reihe nach: Violino-Cembalo-Fundamento. Rust [2]) schließt daraus auf Besetzung der Klavierstimme mit einem Generalbaß-Cembalo (Fundamento) und einem Soloklavier (Cembalo). Wahrscheinlich aber spielt hier, parallel der typischen Besetzung des Klavierkonzertes vor Mozart (nach Daffner [3])) das Solocembalo zugleich den Continuo [4]).

Die Verpflichtung des obligaten Cembalo, im Bachschen Konzerte auch als Generalbaßinstrument, d. h. harmoniefüllend zu wirken, verweist uns auf die viel umstrittene Frage von der harmonischen Ausfüllung der Klavierstimme im Bachschen Trio. Der naheliegendste Schluß, den man angesichts der wörtlichen Uebertragung einer Triosonate auf die Besetzung mit einem Soloinstrument und zweistimmigem Cembalo ziehen mußte, war, daß in der neuen Form der Satz ebenso harmonischer Ausfüllung bedürfe wie in der alten, daß der Spieler „nicht allein da akkordisch eingreife, wo es die dann und wann vorkommende Bezifferung oder die noch seltenere Bezeichnung „accompagnando" [5]) ausdrücklich gebietet, sondern auch, wo es der Effekt oder eine nicht deutlich genug ausgesprochene Harmonie erfordert." Für diese von Rust [6]) formulierte Hypothese spricht vor allem die Sache selbst, nicht bloß bei Johann Sebastian Bach, sondern auch bei seinen Söhnen und Nachfolgern: die Oberstimme des Klaviers steht öfters so hoch über dem Basse, daß man das Bedürfnis nach Mittelstimmen nicht unterdrücken kann. Wenn nicht direkt dafür, so doch nicht dagegen spricht die wechselnde Drei- und Vierstimmigkeit des Klaviers im Bachschen Trio (vgl. Flötensonate II 2. Satz; Geigensonaten I, III, V, 1. Satz), sowie Bachs Vorliebe für vollstimmiges Akkompagnement [7]); hingegen zweifelt man an der Berechtigung willkürlicher Ergänzungen, wenn man die

[1]) Bibl. München mus. pr. 3078; das zweite Konzert ebenda 3079.
[2]) Vorrede zu Bd. IX der Ges. Ausg. S. XVII.
[3]) A. a. O. S. 14.
[4]) Vgl. auch Spitta II 621.
[5]) Z. B. Bach Ges.-Ausg. IX, S. 136.
[6]) Ebenda S. XVI.
[7]) Spitta I 712.

Genauigkeit Bachs im Notieren und seine Abneigung gegen „vom Himmel heruntergefallene Füllstimmen" in Betracht zieht. Der Rustschen Ansicht ist denn auc hbereits Spitta [1]) mit gewichtigen Gründen entgegengetreten; er will den reinen dreistimmigen Satz des Bachschen Trios gewahrt wissen. Von Interesse ist auch eine gegen die Ausfüllung gerichtete Stelle bei Riemann [2]), wo derselbe die harmonische Leere in Sätzen Phil. Em. Bachs mit jener der Duos für zwei hohe Instrumente vergleicht und als besondere Geschmacksrichtung jener Zeit bezeichnet. Ebenfalls zu einer verneinenden Antwort kommt ein älterer Aufsatz von Dr. E. F. Baumgart „Ueber harmonische Ausfüllung älterer Claviermusik, hauptsächlich bei Ph. E. Bach" [3]), im Prinzipe ist dies auch bei Mennicke [4]) der Fall.

Die neuere Zeit aber tritt immer energischer für Ausfüllung der klaffenden harmonischen Lücken in der alten Klaviermusik und -begleitung ein. Zur Orientierung wären zu nennen Stellen bei Reinecke [5]), Herm. Kretzschmar [6]), Schering [7]), Schweitzer [8]) und Daffner [9]). Die hier ausgesprochenen Ansichten dürften wahrscheinlich Recht behalten. Gelegentlich der Besprechung des Ph. E. Bachschen Trios werden wir der Frage nochmals begegnen.

[1]) I 826f. (vgl. auch I 710f., 714, 717).
[2]) Praeludien III („Die Söhne Bachs") S. 174 f.
[3]) Allgemeine musikal. Zeitung, V. Jahrg., 1870.
[4]) Hasse und die Brüder Graun, S. 86f.
[5]) A. a. O. S. 13 ff., 25 ff.
[6]) Jahrb. Peters für 1900 S. 56f., Musikal. Zeitfragen, Leipzig, S. 32.
[7]) Neue Zeitschrift für Musik, 70. Jahrg., Bd. 99, S. 533 „Zweistimmiger Klaviersatz bei Bach und Händel?"
[8]) A. a. O. S. 372.
[9]) A. a. O. S. 15f.

Fortsetzung über die deutsche Solosonate des „vermischten Geschmacks“ und der Übergangszeit.

(Ungefähr bis 1750.)

Während Bach in seinen genialen Geigenwerken der deutschen Sonate im besonderen neue Perspektiven eröffnete, läuft die Geschichte der Solosonate mit Generalbaß in Deutschland unaufhaltsam fort. Wieder ist es Dresden, die alte deutsche Geigerstadt, die einen bedeutenden und im Kerne seines Wesens deutschen Virtuosen ihr eigen nennt: **Joh. Georg Pisendel.** Von dem „vermischten Geschmacke“ des Matthesonschen Suitenwerkes ist in seinen Werken vorerst nicht viel zu spüren. Seine Solosonaten verraten vielmehr Stammesgleichheit mit der altdeutschen und Bachschen Sonate; ausgezeichnet sind sie durch eine sehr bemerkenswerte Individualität des Ausdrucks, gleich dem im Neudrucke[1]) erschienenen Violinkonzert in D dur, mit dem sich Pisendel als deutscher Konzertkomponist ebenbürtig neben Tartini stellt.[2]) Offenbaren Anregungen aus der deutschen Sonate des 17. Jahrhunderts ist eine „Sonata a Violino Solo senza Basso“[3]) entsprungen, bestehend aus einem präludienhaften Einleitungssatze, einem Allegro und einer Giga mit Double[4]), alles durchpulst von dem hinreißenden Temperamente des altdeutschen Virtuosen. Seine Hilfsmittel sind unter anderem tüchtige Doppelgrifftechnik in den Ecksätzen und besonders reichlich verwendeter „lombardischer Geschmack“. Die Giga erinnert an das gleichnamige Werk für Geige allein von dem Römer Francesco Montanari, dem Lehrer Pisendels, wenn man will auch an die Giga der Solosonate ohne Baß von Francesco Geminiani[5]). Pisendel dürfte in dem Falle Montanari die Anregung gegeben haben. Dafür spricht die Ausnahmestellung der beiden italienischen Solowerke in ihrer Literatur, wie die individuelle Geschlossenheit der Pisendelschen Solosonate. Der deutsche Geiger war jedenfalls schon ein ganz ausgereifter Künstler, als er sich mit bemerkens-

[1]) Denkm. d. Tonkunst Bd. XXIX XXX.
[2]) Schering, Vorrede hiezu, S. XI.
[3]) Bibl. Dresden Sign.: Cx 692.
[4]) Hier Variatione genannt.
[5]) Siehe oben S. 26.

werter Selbstverleugnung noch unter das Joch des italienischen Meisters beugte (1717)[1]).

Eine Monographie des Pisendelschen Schaffens[2]) wird sich die hochinteressante Aufgabe zu stellen haben, das Verhältnis dieses Werkes zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Suiten für Violine allein zu erforschen. Bisher ist nur bekannt, daß Pisendel mit Bach 1709 in Weimar zusammentraf[3]). Ob eine solche Begegnung auch noch 1717 während Bachs Aufenthalt in Dresden zustande kam, ließ sich leider nicht ermitteln. Spitta datiert Bachs Kunstreise in den Herbst (I 574), dann genauer „ungefähr im September" (I 818). Die Berichte von Zeitgenossen u. a. nennen keine Daten[4]). Pisendel kehrte aber erst am 27. September 1717 aus Italien zurück[5]). Wie wir annahmen, müßte er sein Solowerk schon fertig dahin mitgenommen haben. Ob dies zutrifft, ob dann Bach oder Pisendel der anregende Teil war, bleibt zu entscheiden[6]).

Auf dem Gestaltungsprinzipe der altdeutschen Violinsonate, das auch in Pisendels Werk hervorbricht, der Variation, baut sich zur Gänze eine „Fantasia a Violino Solo senza Basso del **Angelo Ragazzi**"[7]) auf, der 1713—1750 in Wien lebte. Das Werk besteht aus einem einzigen Satze, zu Beginn „Adagio" bezeichnet, figurativ aber deutlich in drei Teile geschieden: ein Adagio der frei phantastischen Art, musikalisch und geigerisch vorzüglich, einen viel schwächeren Mittelteil, der Allegrotempo verlangt, und einen ebensolchen Nachsatz im ¾-Takt, der gesondert wiederholt wird — eine Anordnung, die an das unten ausführlicher erwähnte, beliebte Dreisatzschema Adagio—Allegro—Allegro (Minuetto) der Uebergangszeit erinnert, das durch den Wegfall des 2. Adagios sich aus der Kirchensonate entwickelt hatte[8]).

Diese letztere Satzordnung verwertet eine Sonate mit unbeziffertem Basse von Pisendel[9]). Scheinbar unter italienischem[10]) Einflusse ist die Thematik glatter, flüssiger geworden. Besondere Schönheit und tiefer Ausdruck zeichnen das Largo aus. Der Durchführungsteil der beiden raschen Sätze besteht, wie in den meisten Sonaten dieser Zeit, in der Transposition des etwas ver-

[1]) Vgl. Hiller Joh. Ad., Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, I. Teil, Leipzig 1784, S. 188 f.
[2]) Eine Dissertation hierüber von Otto Bournot (Leipzig) steht bevor.
[3]) Hiller a. a. O. I, S. 184.
[4]) Vgl. Spitta I, 815 ff.
[5]) Hiller a. a. O. I, S. 190.
[6]) Ein Neudruck der Pisendelschen Sonate, vom Verfasser besorgt, ist im Wunderhorn-Verlage, München 1911, erschienen.
[7]) Bibl. Dresden in Ca 5.
[8]) Siehe oben S. 17.
[9]) Bibl. Dresden (Ms.)
[10]) Vgl. Quantz, Selbstbiographie (in Marpurgs Hist.-krit. Beyträgen I, 211). Als Quantz Pisendel ca. 1720 kennen lernte, war schon dessen Geschmack eine Mischung aus französischem und italienischem; Quantz nahm sich ihn zum Muster.

änderten 1. Themas auf die V. Stufe. Der letzte Satz hat Menuettcharakter. Der Grundzug des Werkes aber ist der deutsche, ebenso wie in den „Sei Sonate per il Violino e Cembalo a sua altezza serenissima Donna Henrietta Carlotta, Duchessa di Sassonia . . .", die einer der besten Schüler Pisendels, **Joh. Gottlieb Graun** 1726 (oder 1727), in Merseburg herausgab[1]). Ueber seinem berühmteren Bruder Karl Heinrich ist er fast vergessen worden; auf seine Bedeutung als Symphoniker hat erst in neuerer Zeit Mennicke[2]) hingewiesen. Als Geiger muß Graun eine imponierende Erscheinung gewesen sein, wenn man nach dem obengenannten Werke schließen will. Bis zu dieser Zeit hatte er sich mit zwei Schulen bekannt gemacht: der Dresdener (von wo er nach Merseburg kam) und der Tartinischen. Ob er mit der letzteren in Prag bei Tartinis Aufenthalt 1723 daselbst oder in Padua in Berührung kam, ist unbestimmt. Mennicke[3]) räumt ihr keinen besonderen Einfluß auf Grauns Violinspiel und Komposition ein; denn nach des Künstlers eigenem Zeugnisse behagte das Tartinische seines Spieles nach seiner Rückkunft den Dresdenern nicht, und er mußte zum Geschmacke seines ehemaligen Lehrers, des berühmten Pisendel, zurückkehren[4]). Die sechs Merseburger Sonaten enthalten auch kaum etwas, das man mit Sicherheit Tartinischen Anregungen zuschreiben könnte. Dagegen erinnern Stellen, die mit ganz bedeutender Begabung die Fähigkeiten der Geige zu glänzend virtuosem Spiele erschöpfen (Sonate I, 2. Satz; IV, 4. Satz), unter anderem weitgeschwungene Arpeggien (z. B. Sonate I, 4. Satz über tasto solo), an die Werke der Alt-Dresdener Schule, an Pisendels Sonate für Geige allein, kurz an die deutsche Violinsonate des 17. Jahrhunderts. Wie erwähnt, stand auf dem Gebiete virtuosen Geigenspiels selbst Italien hinter Deutschland zurück; einzig das eminente Können Locatellis im Lagenspiele[5]) hat Italien auf technischem Gebiete wieder eine einflußreiche Stellung gesichert.

Probleme, wie z. B. die Arpeggien im 2. Satze der V. Sonate von Graun erörtert erst Jahrzehnte später ein Gaviniès in seinen „Matinées". Die Sonaten Grauns haben die Form der Kirchensonate; der 2. Satz, das 1. Allegro, ist formell, wie gewöhnlich, der reichste; Sonate I verändert und zerbricht in der Durchführung das erste Thema in sehr interessanter Weise. Der 3. Satz verwendet einige Male reizvoll die Form der Siciliana. In dem Grade deutsch

[1]) Bibl. Dresden.

[2]) Hasse u. d. Brüder Graun, S. 208 ff. Drei Trios von Graun im Neudrucke in Riemanns Colleg. musicum Nr. 24—26.

[3]) A. a. O. S. 448 f.; S. 215 und 349.

[4]) Was man in Deutschland und wohl auch in Dresden an Tartinis Spielweise zu tadeln hatte, sagt Quantz, Versuch einer Anweisung S. 310 f. Das zu harte Urteil daselbst wird u. a. in dem vollständigen Kap. II meiner Arbeit eingeschränkt; vgl. auch den Versuch ebenda, nach des Meisters Werken und zeitgenössischen Nachrichten das Charakteristische der Tartinischen Spielart festzulegen.

[5]) Vgl. Kap. II m. A.: Wasielewski „D. V. u. i. M." 1893 S. 98 f.

bei allen fremden Anregungen, wie Pisendels Werke, bleiben Grauns Sonaten aber nicht. Wohl kann man schöne Adagiosätze bei Graun, und später Franz Bendas Vorliebe und besondere Begabung für zügige, gesangreiche Thematik auf Anregungen durch Pisendels hochgerühmtes Adagiospiel [1]) zurückführen; daneben wird man aber in den Werken der beiden Meister, hier z. B. im 1. Satze der III. Sonate, einem vorzüglich schönen Satz mit kühnen geschickten Modulationen mit Hilfe enharmonischer Verwechslungen, doch ein fremdes melodisches Element, das italienische, stärker herausfühlen. Dieses Stück hat etwas von Mozartscher Melodie. Man dürfte nicht fehlgehen, wollte man hier den Anregungen einige Bedeutung zusprechen, die Graun in Dresden, wo wenige Jahre vorher Veracini gewirkt hatte, empfing.

Ein anderes Solo, mit G. A. (Giov. Amadeo) gezeichnet [2]), das von Eitner unter Joh. Gottl. Grauns Sonaten genannt wird, tritt an markant persönlichem Stile entschieden hinter die „Sei Sonate" zurück und nähert sich in dem mehr kantablen Tone (leise bemerkbar auch im zweiten Thema des 2. Satzes), dessen Weichheit durch die Tonart E dur begünstigt wird, dem fast völligem Verzicht auf technische Effekte, endlich in seiner dreisätzigen Form Adagio — Poco Allegro—Allegretto (Menuettcharakter) dem üblichen Typus der neuen Zeit. Es müßte ein ziemlich spätes Werk J. G. Grauns sein, aus einer Zeit, in der er sich dem zur Hauptsache doch dekadenten Stile der Uebergangszeit angepaßt hatte. Aehnliche Züge in Karl Heinr. Grauns Violinwerken lassen die Frage offen, ob man nicht, trotz der genauen Namensbezeichnung, ihm dieses Solo wird zuschreiben müssen.

Den Werken der genannten Komponisten, in deren Musik doch hie und da nationale, von der altdeutschen Violinsonate ererbte Elemente durchklingen, kann man als Repräsentanten reinen italienischen oder gemischten Geschmackes in Deutschland die Sonaten ihrer Dresdener, bezw. Berliner Kollegen **J. J. Quantz** und **Telemann** gegenüberstellen. In des ersteren „Sei Sonate a Flauto Traversiere Solo e Cembalo, Dedicate alla Maesta d'Augusto III, op. 1, Dresda 1734" [3]) treten italienische Züge offen zutage. Die Sonaten haben drei Sätze; die italienische Sonatenform mit dem nicht oder selten kontrastierenden zweiten Thema, der Transposition des ersten Themas nach der Reprise, je nach dem zweiten Thema auf die Dominante oder Parallele, und die Wie-

[1]) H i l l e r a. a. O. I, 195.

[2]) Bibl. Berlin Ms. 8298.

[3]) Bibl. Dresden u. a. Die Berechtigung, hier ein Original-Flötenwerk zu nennen, gibt uns die Praxis des 18. Jahrhunderts, Flötenwerke beliebig auch mit Geige zu besetzen und umgekehrt, wie es z. B. die englische Ausgabe des Werkes von Walsh (siehe Eitner) gestattet. Die Verleger setzten gerne aus eigener Machtvollkommenheit solche Doppeltitel fest (näheres in dem vollständigen Kap. IV meiner Arbeit). Uebrigens hat Quantz keine Originalviolinsoli geschrieben.

derkehr beider Themen auf der Tonika kommt nur den Allegrosätzen zu. Abgesehen von dem seltenen Fall des Auftretens einer unbenannten Tanzform haben sich aus der alten Sonate nur Gigue [1]) und Fuge [2]) in je einem Beispiele erhalten. Imitation findet sich häufiger vor. Ein hervorstechender Charakterzug des Werkes, der eine Erwähnung an dieser Stelle verdient, der sich schon in der Dreizahl der Sätze ankündigt, ist die Annäherung an das Konzert [3]), mit dem Quantz bereits 1714 in Pirna durch das Studium Vivaldischer Werke bekannt worden war [4]). Sie erstreckt sich teils auf Parallelen der Thematik, teils auf solche der inneren Satzform: wenn Quantz z. B. in Sonate I, 2. Satz das zweite Thema des 1. Teiles im 2. Teile in seiner ganzen Ausdehnung zuerst auf der Mollquinte der Tonika, dann durch Zwischenpartien getrennt auf der Tonika auftreten läßt, so hat das auffallende Aehnlichkeit mit dem symmetrischen Aufbaue eines Satzes aus Tessarinis op. 1 [5]), kurz eines Konzertsatzes.

Gegenüber diesem gänzlich italienischen Werke eines bedeutenden Musikers ist die Beobachtung interessant, daß sich im musikalischen Mittelstande bis jetzt (wenn das folgende Werk nicht noch später zu datieren ist) ein in seinen Komponenten ziemlich gesonderter, deutscher — „vermischter Geschmack" [6]) erhält. Studienobjekt ist hiefür das op. 1 eines unbekannten Meisters, **A. L. F. Battista**, „Sonate da Camera a Violino Solo e Violoncello o Basso continuo", gewidmet Carlo I, Landgravio (!) d'Hassia etc. [7]). Battista (auch Ludw. Alb. Friedr. Baptiste [8])) wurde 1726 an der Kasseler Hofkapelle als Violinist und Tänzer [9]) angestellt. Zunächst hat das da camera des Titels so viel und so wenig Berechtigung wie z. B. bei Taglietti [10]). Tanz n a m e n zum mindesten fehlen fast ganz. Der allgemeine Charakter des Werkes ist der italienische. Sonate III, 3. Satz (Sarabanda) beginnt mit einem echt Händelschen Thema. Von außerdeutschen Formen erscheint noch Polonaise (VI, 1. Satz), und ein Doppelmenuett (VI, 3. Satz). In überraschender Weise aber behandelt Battista die Geige im 2. Satze der 5. Sonate. Diese Arpeggien und Tremoli kennt Italien nicht als sein Eigentum, sie erinnern zugleich mit der plötzlich

[1]) I, 3. Satz.
[2]) II, 2. Satz.
[3]) Konzertform konstatiert auch T h o u r e t bei einer Reihe von Quantzschen Solos in der Kgl. Hausbibliothek Berlin (Katalog dieser Bibl. 1895, S. 160).
[4]) Vgl. Quantzens Selbstbiogr. in Marpurgs Beyträgen I, 205.
[5]) Vgl. S c h e r i n g, Gesch. d. Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905, S. 108 f.
[6]) Vgl. Q u a n t z „Versuch . . . . S. 332 f.
[7]) Bibl. Kassel.
[8]) Vgl. R i e m a n n - Lexikon.
[9]) Vielleicht Tanzmeister im französischen Sinne, vgl. W a s i e l e w s k i, Die Viol. u. ihre Meister, 1893, S. 304.
[10]) Siehe das vollständige Kap. II meiner Arbeit

kühneren Technik an die altdeutsche Sonate. In solch gleichsam ungegorener Mischung konnte nur ein kleinerer Geist disparate Elemente zu dieser Zeit vereinen. Die bedeutenden Komponisten schreiten vielmehr auf dem Wege fremden Geschmackes weiter, den sie mit persönlichen Zügen zu einem untrennbaren Ganzen vereinen.

Im gleichen Jahre wie Quantzens op. 1 erschien auch ein Beitrag des seinerzeit hochgefeierten **Georg Phil. Telemann** zur Solokomposition:

„XII Solos à Violon où Traversiere avec la Basse chiffrée" [1]; mit wenigen Geschwisterwerken nimmt es eine verhältnismäßig einsame Stellung in dem immens großen Schaffen Telemanns ein, der allein so viel gesetzt hat, wie Bach und Händel zusammengenommen [2]. Selbst Telemanns Triosonaten übertreffen seine Solos an Zahl und z. T. an Bedeutung [3]. Der Meister hat jenes Feld mit sichtlichem Interesse bebaut und in unermüdlichem Experimentieren, das auch öfters von, freilich nur Zufallserfolgen, gekrönt war, das Genre zu erschöpfen gesucht. Zahlreich sind die Varianten in Form und Besetzung. Italienische Sonatenform wechselt mit französischer Suite [4], deren bunte Zusammensetzung hier zwei Beispiele erläutern mögen. Bibl. Dresden Cx 952 ordnet:

Vitement
Rigaudon
Air
Replique
Menuet
Gique

Die Reihenfolge im Trio Dresden Cx 950 ist:

Prelude Gayment
Air Moderement
Rejouissance
Courante
Passepied.

Cx 946 hat die Form der Kirchensonate, Cx 950 a moderne Dreisätzigkeit mit dem Grave in der Mitte. Noch merkwürdiger ist die Besetzung. Das zuerst genannte Werk ist geschrieben für Violine, Flauto Traversiero, Violoncello obligato und Cembalo, wobei das Violoncello eine ganz selbständige Stellung einnimmt. In Cx 950 a tritt an seine Stelle eine ebenso behandelte Viola, der Cembalopart ist unbeziffert, harmonische Ausfüllung durch dasselbe nicht un-

[1]) Druck und Ms. in Bibl. Berlin.
[2]) Chrysander, Händel I, 51.
[3]) Vgl. hiezu Kap. I m. A. (S. 13).
[4]) Ueber Telemann und die französische Musik vgl. die Lobeshymne bei Scheibe, Crit. Musicus, S. 146 f.

bedingt nötig — die Aehnlichkeit dieser Partitur mit der eines Streichquartetts überrascht [1]). Cx 951 schreibt Telemann für Flauto Traverso, Viola d'Amour und Cembalo; Cx 946 für zwei „Violini discordati e Cembalo". Das Doppeltrio (zu je zwei Sätzen) Cx 937 endlich wurde (den erhaltenen Stimmen nach) mit Orchesterbesetzung gespielt [2]); Bibl. Dresden besitzt für dieses Werk:

4 Stimmen für Violino 1 mo
4 „ „ „ 2 do
7 (!) „ „ Basso
1 Stimme (gleichlautend mit Basso, jedoch beziffert) für Cembalo.

Häufig tritt in diesen Trios die zweite Geige nur mehr als harmonische Füllstimme auf. Telemanns flüssige Schreibart neigt mehr zur Homophonie und Figuration, als zur Polyphonie [3]).

Dies gilt ohne Einschränkung auch für seine gesamte Solokomposition, deren Pflege ihn seit 1715 beschäftigte. Die damals erschienenen 6 Violinsonaten [4]) verwenden abwechselnd Kirchensonaten- (Sonate 1, 3, 5) und Suitenform (2, 4, 6), letztere aus den vier Grundtypen Allemanda, Corrente, Sarabanda und Giga errichtet. Zwar besteht noch ein Unterschied zwischen beiden Formen, aber er liegt mehr auf geistigem Gebiete als auf formellem: wohl sind die zweiten Sätze der Kirchensonaten, abgesehen von mehrere Takte langen Imitationen, homophon gehalten, der letzte Satz hat in Sonate I die Form der Giga, aber ihr Ton ist ernster, dunkler als jener der Suiten. Sichtlich nur für leichte Hausunterhaltung berechnet, verzichtet das zeitlich nächste Solowerk „La petite musique de chambre, Die kleine Cammer-Music" [5]) (1716), wie das 2. Blatt besagt, für „Hautbois, ou Violon, ou Flute traverse, ou Clavecin [6]) avec la Basse chiffrée", auf komplizierten Formenbau. Es besteht aus 6 „Partie", die mit einem langsameren, ernsteren Satze beginnen, an den sich leichte Stücke, Aria 1, 2 etc. zubenannt, in bunter Folge ohne Regel des Tempowechsels reihen. Bemerkenswert ist das Erscheinen der Siciliana hier wie in dem nächstgenannten Werke. Zwar ist für alle folgenden Werke die viersätzige Kirchenform maßgebend, aber die homophone Satzart bleibt zum größten Teile bestehen und auch der leichte Suitengeist

[1]) Ueber das Telemannsche „Quadro" vgl. Sandberger „Zur Gesch. des Haydnschen Streichquartetts" in der „Altbayr. Monatsschrift", II. Jahrg., S. 51.

[2]) Vgl. oben S. 13, Anm. 2.

[3]) Vgl. Otzenn, Telemann als Opernkomponist. Berlin 1902, S. 12.

[4]) Bibl. Darmstadt.

[5]) Bibl. Darmstadt.

[6]) Ein Parallelfall zu der Improvisierung einer obligaten Cembalostimme aus einer Triosonate; siehe Kap. I m. A., sowie S. 37 f. Eine ähnliche Lizenz findet sich in den Solosonaten oe. 2 von Hotteterre (Bibl. München, S. 1) vor; vgl. ferner Mattheson, Vollk. Kapellm. S. 91 (Corellis Sonaten vom Organisten allein gespielt) und Bitter, C. Ph. E. Bach, 1868, I 59 (Titel der „Zwey Trios" 1748 49).

macht sich verschiedentlich bemerkbar; dabei gehört aber Telemanns Art immer noch mehr der alten Zeit an. Solo I und VII der „Esercizi musici ovvero 12 Soli e 12 Trii a diversi stromenti“ [1]) (Querflöte, Dolz-Flöte, Oboe, Violine, Cembalo) nach 1720, die der Violine gewidmet sind, lassen von modernem Geiste noch wenig ahnen. Vereinzelt tritt das Cembalo auch in Bachscher Art obligat auf (siehe unten Register Trio II, IV, VIII, XII), allerdings nicht in Verbindung mit Geige. Besondere Beachtung verdient es da, daß trotzdem noch ein bezifferter Baß beigegeben ist. Scheinbar spricht dieser Umstand für Rusts Hypothese [2]). Indes genügt ein Vergleich mit einem frühen Klaviertrio auf Grundlage des Bachschen Prinzips, z. B. einer Triosonate von G. W. Gruber [3]) für Cembalo obligato, Violino concertato und Violoncello accompagnato, um Zweifel zu widerlegen. Während im letzteren Falle das Violoncell mit dem Basse des Cembalo unison geht [4]), ist in Telemanns Esercizi die Stimme des Basso continuo, also die auch des Streichbasses, die eigentliche Begleitung, die obligate Cembalostimme aber die zweite Stimme der Triosonate, die zeitweise pausiert und deren Baß von der Stimmführung des Bc. durchaus nicht immer abhängig ist. Diese Werke sind also nichts anderes als eines der zahlreichen höchst interessanten Experimente Telemanns auf dem Gebiete der Triosonate mit Generalbaß (siehe oben). Immerhin läßt sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Prinzipe des Bachschen Trios: eine homophone Solostimme durch die rechte Hand des Begleiters zu ersetzen, konstatieren (vgl. die kleine Cammer-Music).

Ein Parallelfall der Annäherung an das Bachsche Schaffen findet in der Komposition Telemanns für Geige ohne Begleitung

[1]) Im Original (Stich in Bibl. Berlin) sind die Stimmen der beteiligten Instrumente so verwirrend auf drei Stimmbücher verteilt, daß eine Uebersicht nicht unerwünscht sein dürfte. Mit 1 wird jenes Buch bezeichnet, das mit der Geigenstimme des Solo I beginnt, mit 3 jenes, das den bezifferten Baß (Bg) enthält, mit 2 das letzte. Stimmen: Flauto dolce (Fd), Flauto traverso (Ft), Violino (V), Oboe (Ob), Viola da gamba (VG), Cembalo obligato (C. o.) und Basso continuo (Bc).

Solo I:	1 (V) + 3 (Bc)	Solo VII:	1 (V) + 3 (Bc)
Trio I:	1 (Fd) + 2 (Ob) + 3 (Bc)	Trio VII:	1 (Fd) + 2 (VG) + 3 (Bc)
Solo II:	2 (Ft) + 3 (Bc)	Solo VIII:	2 (Ft) + 3 (Bc)
Trio II:	2 (VG) + 1 (C.o.) + 3 (Bc)	Trio VIII:	2 (Fd) + 1 (C.o.) + 3 (Bc)
Solo III:	1 (VG) + 3 (Bc)	Solo IX:	1 (VG) + 3 (Bc)
Trio III:	1 (V) + 2 (Ob) + 3 (Bc)	Trio IX:	1 (Ft) + 2 (V) + 3 (Bc)
Solo IV:	2 (Fd) + 3 (Bc)	Solo X:	2 (Fd) + 3 (Bc)
Trio IV:	2 (Ft) + 1 (C.o.) + 3 (Bc)	Trio X:	1 (V) + 2 (VG) + 3 (Bc)
Solo V:	1 (Ob) + 3 (Bc)	Solo XI:	1 (Ob) + 3 (Bc)
Trio V:	1 (Fd) + 2 (V) + 3 (Bc)	Trio XI:	1 (Ft) + 2 (Ob) + 3 (Bc)
Solo VI:	2 (Ob) + ?	Solo XII:	1 (C.o.)
Trio VI:	1 (Ft) + 2 (VG) + 3 (Bc)	Trio XII:	2 (Ob) + 1 (C.o.) + 3 (Bc)

[2]) Doppelte Besetzung der Cembalostimme; siehe S. 42.

[3]) Bibl. München.

[4]) Ein anderes Beispiel einer solchen Triosonate mit obl. Cembalo findet man unter Died. Christ. Aumann in Eitners Quellenlexikon.

statt. „12 Fantasie" in dieser Besetzung [1]), wohl ein früheres Werk, zeigen noch unreife Form und erinnern in der ungezwungenen Art des Aneinanderreihens der einzelnen Sätze und ihrem mehr trocken etüdenmäßigen Ton etwas an Bendas Caprier [2]), hinter denen sie aber an Ausdehnung und technischer Bedeutung sehr zurückstehen. Während Bendas Werk überdies echte homophon gedachte Solostücke enthält, haben Telemanns Fantasie ganz das Gepräge einer üblichen Solostimme, der die Begleitung zufällig abhanden gekommen ist. Ungleich höheren musikalischen Wert besitzt ein anderes, jedenfalls späteres Sammelwerk „12 Fantasie" [3]). In der viersätzigen Kirchensonatenform abgefaßt, die ganz oder teilweise, aber in kleinen Proportionen, auch in jenen früheren Fantasie verwertet wurde, bringen sie zum Unterschiede von der meisten übrigen Solokomposition Telemanns ausgezeichnet gearbeitete Fugen an zweiter Stelle des Zyklus, bedeutende Vorgänger ähnlicher Werke von W. Piehl, Bart. Campagnoli, des Duos für Geige allein (vgl. Bruni) u. s. f. [4]) Wie viele dieser Werke und die meisten Solosonaten Telemanns weisen auch seine Fantasie auf didaktische Zwecke hin, die sie in ihrer Zeit ja fast allein vertraten. Auf die wichtige Stellung solcher Kompositionen wird eine Geschichte der Caprice, bezw. Etude ausführlich eingehen müssen.

Stärker als in den bisher genannten Werken, die ihrem innersten Wesen nach der Bachschen Zeit angehören, tritt in Telemanns „Sonate metodiche a Violino solo o Flauto traverso" op. 13 [5]) und den bereits genannten XII Solos von 1734 (kurz nach den Sonate metodiche erschienen, vgl. ihre Vorrede), sowie in drei handschriftlich erhaltenen Sonaten in Bibl. Dresden das subjektive, moderne Element hervor. Tanzsätze, deren Bedeutung für die Mischformen der Uebergangszeit sich allenthalben von neuem bewährt, erscheinen in den Sonate metodiche häufiger; Giga und Corrente spielen da eine Rolle, erstere z. B. in Sonate II, als 2. Satz (!) [6]). In dem Solo Cx 933 findet sich bei der Schluß-Giga auch der einzige Tanzname. Die drei Solos weisen überhaupt öfters auf die alte Zeit zurück. Besonders hervorzuheben ist das Solo Dresden Cx 657 (Melante bez.), das in seinem ernsten, gehaltvollen Ton an die besten Leistungen der altitalienischen Sonate gemahnt [7]). Trotz des alten Charakters ist der 2. Satz homophon, der dritte aber bringt das bei Telemann seltene Beispiel

[1]) Bibl. Brüssel.

[2]) Siehe unten S. 57.

[3]) Ms. 21 786 der Bibl. Berlin, gezeichnet A° 1735.

[4]) Vgl. Witting, Die Kunst des Violinspiels, Wolfenbüttel, Bd. V; Breitkopf & Härtel, Volksausgabe, Supplement IV; Alard, Les maitres classiques du Violon Nr. 38).

[5]) Bibl. Darmstadt.

[6]) Siehe Viraldi, Corelli in Kap. II meiner vollständigen Arbeit.

[7]) Die Neuausgabe desselben in den Denkmälern d. Tonk. I. Folge ist in Aussicht genommen.

eines Adagio im $^3/_2$ Takt[1]). Im Solo Cx 658 (Melante bez.) ist der Schlußsatz gar fugiert.

Entschiedener modern als in den anderen Solos ist Telemann in dem Werke von 1734. Die Tanztypen verschwinden nicht völlig, aber sie reduzieren sich stark, es tritt der Rhythmus des Cardinaltanzes dieser Zeit, des Menuetts, hervor (VI, 4. Satz). Die Vorliebe, die der Komponist in den vorhergehenden Werken für den Geist der Suite bekundete, äußert sich in der leichteren Faktur der Sätze, der feierliche Ernst der alten Adagiosätze beginnt sich zur Kantabilität zu mildern. Hier bekennt sich Telemann offen als Angehöriger jener Uebergangszeit von der alten zur neuen kantablen Periode[2]). Man braucht nur ein Siciliano wie den 1. Satz der III. Sonate in dem gleichzeitig erschienenen Werke Quantzens mit einem Satze gleicher Form, z. B. dem 1. Satze der III. Sonate in Telemanns „XII Solos" zu vergleichen, um den neuen Geist zu fühlen, der sich zwar, wie Otzenn[3]) konstatiert, selten in Tiefe, aber in sympathischer Wärme äußert. Neu gegenüber der alten Zeit ist auch die größere Ausdehnung, die Telemann seinen Allegrosätzen verleiht, was ihm „bei seiner Satzgewandtheit nicht schwer wurde". Mit Vorliebe verzichtet er auf Zweiteilung der Sätze durch die Reprise und formt sie in ihren Grundzügen nach Art des Konzerts (oder wenn man will der nahverwandten Arie[4])), jener Kunstgattung, die auch seine Opernsinfonien inspiriert[5]). Häufig findet sich das Wiederauftreten des Anfangsthemas noch im 1. Teile des Satzes auf der I. oder V. Stufe. Nebenbei fehlt aber auch der zweiteilige Satz mit dem üblichen Parallelbau[6]) beider Teile nicht (in „XII Solos" Nr. VII 2. Satz, VI 4. Satz; Cx 933 2. Satz). Französische Anregungen äußern sich in der Rondoform des 4. Satzes der XII. Sonate.

Erwähnenswert wäre die eigenartige Vortragsbezeichnung langsamer Sätze in den letzten Werken — z. B. in op. XIII, 3. Satz der Sonate II: Cortesamente, der Sonate III: Cunando, Sonate V: Ondeggiando, in den XII Solos Nr. 11, 1. Satz: Dolente —, die an die anschauliche Terminologie in Quantzens „Versuch" erinnert und jedenfalls auch als ein äußerer Beweis subjektiven Wesens gelten kann.

Der berühmteste Schüler Joh. Gottl. Grauns, **Franz Benda,** gehört nach Form und Geist seiner Werke bereits gänzlich der

[1]) Dieser Taktart bedient sich, wie bereits von verschiedener Seite ausgeführt wurde, der Meister der alten Sonate gewöhnlich zum Ausdrucke besonders ernster, tiefer Gedanken.

[2]) Vgl. dazu S c h e r i n g, Vorrede zu Denkm. d. Tonkunst, 1. Folge, Bd. XXIX/XXX, S. XIV.

[3]) A. a. O. S. 73.

[4]) S c h e r i n g, Gesch. d. Instrumentalkonzerts S. 72 f.

[5]) O t z e n n S. 73f. Ueber die Ouverture mit konzertierenden Instrumenten vgl. S c h e i b e S. 672 ff.

[6]) vgl. S. 16 f.

neuen Zeit an. Er ist für diese Epoche der Geigenkomponist kat exochen. In reichster Fülle sind seine Werke noch heute in den Bibliotheken verbreitet, so daß es hier nur möglich ist, auf einzelnes besonders Wichtige das Augenmerk zu lenken. Unter den Quellen verdienen da zwei Handschriften der Bibl. Berlin vorzügliche Beachtung: ein starker Band (1315 s. Format 38 × 51, 198 Seiten), und eine Sammlung von vier Sonaten (Ms. 1315, die letzte von einem anderen Kopisten). Der erstgenannte Band, auf dessen große Bedeutung besonders für künftige Neudrucke Bendascher Sonaten nachdrücklich hingewiesen sei, ist nicht allein durch seinen musikalischen Schatz (33 Nummern) interessant; scheinbar eine spätere Zusammenstellung, verzeichnet er die Solostimme der Soli doppelt (im 1. Satze „Adagio“ der Sonate 1 sogar dreifach): in einfacher und kolorierter Form und zwar nicht nur bei den langsamen, sondern auch bei sämtlichen schnellen Sätzen (mit alleiniger Ausnahme des 3. Satzes der 29. Sonate)! Am Schlusse der Sätze sind auch die nötigen Kadenzen vermerkt. In der Kolorierung sämtlicher Sätze vertritt der Schreiber des Bandes ein Prinzip, das sich nicht allein in Nr. 2 jener anderen vier Sonaten der Bibl. Berlin (mit kleinen Varianten in der Verzierungsstimme als Nr. 8 im großen Bande)[1]) wiederholt, sondern auch mit der Autorität Franc. Geminianis belegt werden kann, wie dessen Ausführung von Corellis op. V, Nr. 9 bei Hawkins (V 394 ff.) beweist. Ueberdies zeigt sich aber bei genauerem Studium jenes großen Berliner Manuskripts in vielen Fällen die merkwürdige Tatsache, daß nicht immer bloß eine und dieselbe Stimme, z. B. die untere, die Komplizierung, die „Verzierungsstimme“ darstellt, sondern diese Eigenschaft zwischen beiden Fassungen der Solostimme wechselt, was offenbar nichts anderes bedeuten kann, als daß beide als ausführbar angesehen wurden. Mag nun die Kompetenz dieses Manuskripts in irgendwelcher Weise angefochten werden, eines ist es jedenfalls imstande gegen alle Zweifel sicher zu stellen: daß apodiktische Regeln über das wie und wo der Verzierung, wie sie heute von mancher Seite gepredigt werden, dem freien Geiste alter Kunstübung kraß widersprechen.

Das mehrfach zitierte Manuskript scheint in den Aufschriften einzelner Sonaten (Nr. 3, 5, 6, 18 etc.): „per il Violino Solo col Violoncello“ und dem Weglassen der Bezifferung in den gleichen Fällen auf andere Besetzung deuten zu wollen. Da sich dieser letztere Mangel indes vereinzelt auch bei den andern, „per il Violino solo et (!) Cembalo col Violoncello“ oder „per il Violino Solo et (!) Basso“ betitelt, konstatieren läßt, dürfte sich die Frage im Sinne der Ausführungen Sandbergers (Denkm. d. Tonk. i. Bayern I, S. XXXV) entscheiden: das Cembalo ist stillschweigend überall mitverstanden. Aber auch hier besteht kein Zwang.

[1]) Neuausgabe von Jensen bei Augener als Sonate VIII.

Fast erweckt es den Anschein, als sei bei der dreisätzigen Sonatenform von 1 Adagio- und 2 Allegrosätzen die Stellung des Adagio oder Allegro an der Spitze zur Zeit der ausgedehntesten Verwertung dieser Ordnung ebensowenig einem Zwange unterworfen gewesen. In der frühen Zeit freilich wird man, noch die alten Kirchensonaten gewohnt, kaum von der Forderung einer langsamen Einleitung abgegangen sein. In späteren Jahren aber, die für den größten Teil des Bendaschen Schaffens und die Herstellung der meisten Kopien seiner Sonaten in Frage kommen, scheint die Anordnung nicht ganz sicher zu stehen, so daß der Abschreiber nach eigenem Belieben umstellte. Diese Vermutung gründet sich auf den Umstand, daß in den drei ersten Sonaten jenes Ms. 1315 der Bibl. Berlin, die unzweifelhaft demselben alten Kopisten angehören, die Allegrosätze vor die Adagi gesetzt sind, während z. B. in Nr. 8 des großen Bandes (Ms. 1315 s.), wie erwähnt, mit Nr. 2 des Ms. 1315 identisch, das Umgekehrte der Fall ist [1]). Diese Freiheit mag sich erst im Laufe der Zeit, und wohl auch ziemlich spät, herangebildet, und so die Brücke zu der modernen Ordnung geschlagen haben. Dafür spricht die Tatsache, daß im Berliner Ms. 1315 s, allem Anscheine nach einer der jüngsten unter den mir bekannten Kopien Bendascher Sonaten (Bibliotheken Berlin, Darmstadt, Dresden, Berlin-Joachimstal, Schwerin, Hofb. Wien) ein großer Teil der Sonaten, von Nr. 25 ab alle, mit dem Allegro beginnen, während anderwärts nahezu ausnahmslos der langsame Satz an der Spitze der Sonate steht. Die Vermutung wäre nicht von der Hand zu weisen, daß dieses stetige Tauschverhältnis neben Gründen der Kantabilität die Vorliebe der Uebergangszeit für gewisse mittlere Zeitmaße in den ersten beiden Sätzen, zum mindesten im Allegrosatz, zu motivieren imstande ist. Neben Beispielen aus der italienischen Sonatengeschichte, etwa bei Locatelli, lassen sich bei Benda reichlich Fälle aufzählen etwa folgender Benennungen:

Andante Adagio un poco Andante	Annäherung des Adagio an das Allegro
Allegro moderato Allegro ma non molto	Annäherung des Allegro an das Andante
etc.	

Mit großer Regelmäßigkeit baut Benda seine Sonaten ausnahmslos aus drei Sätzen auf. Das einzige Adagio wechselt zwischen ¾- und c-Takt, wenn es nicht, was selten vorkommt, die Form der Siciliana usurpiert. Auch die Form des Rezitativs, der wir noch öfter begegnen werden, die unter anderem ein Solo von Telemann (Dresden Cx 933) als 3. Satz verwendet, macht sich ein Adagiosatz Bendas (Dresden Cx 72, 1. Satz) für seine Ein-

[1]) Nr. 1 des Ms. 1315 stellt das Allegro an die Spitze im Gegensatz zu einer Kopie desselben Solos in Bibl. Joachimsthal-Berlin (Ms. 62).

leitung nutzbar. In dieser Funktion (vor einem Arioso) läßt sich das Rezitativ unter anderem auch in Telemanns Esercizi, Solo 9, 3. Satz nachweisen. Wie in den übrigen Sätzen, steht der Ton der Adagi Bendas merkwürdig in der Mitte zwischen alter und neuer Zeit: Pisendels und Grauns ernster Geist taucht auf neben weicher Empfindsamkeit der Tartinischen Zeit (besonders im Siciliano) und Mozartscher Intimität. Auf die Mannheimische Stilwandlung wird man öfters hingewiesen. Das Trio des 3. Satzes von Nr. 8 in Ms. 1315 s, eines Menuetts in Rondoform, in der Variante der Haupttonart, ist eine reizvolle Vorahnung des parallelen Satzes in Mozarts 28. Violinsonate (Köchel Nr. 304). Ein Menuett, häufig schon in den derb-kräftigen Zügen der Mannheimer Kunst (siehe Stamitz op. VI) oder Presto im $^2/_4$-Takt, ersteres in der Mehrzahl der Fälle, erscheinen an der dritten Stelle der Sonate, nicht ohne vom Rondo gelegentlich geformt zu werden, während im ersten Allegrosatze der c-Takt herrscht.

Die dreisätzige Sonatenform mit einem Adagio und zwei Allegrosätzen (deren zweiter in Takt und Tempo flinker) darf man schon um die Mitte des Jahrhunderts als Siegerin über die Kirchensonate ansehen. Während Quantz [1]) noch ausführlich ein erstes und zweites Allegro charakterisiert, spricht er nur mehr von „dem" Adagio. Besondere Bedeutung erlangt in der ganzen Epoche, der Benda angehört, die Anordnung Adagio—Allegro—Minuetto. An anderer Stelle [2]) wurde auf ihren Zusammenhang mit der Umwertung der Suitensätze hingewiesen [3]), bei vielen Meistern der Uebergangszeit, von Vivaldi bis zu dem Schaffen der Tartinischen Schule in Italien und der gleichen Epoche in der französischen Literatur ihr Einfluß festgestellt. Das an letzter Stelle genannte Solo von Graun, Wodiczka und Stamitzens Solosonaten (siehe unten) bezeugen unter vielen anderen ihre Bedeutung in Deutschland. Scheibe, der typische Theoretiker dieser Epoche, erwähnt sie als die für ein Solo normale [4]). Eine ähnliche Ordnung (Allegro Andante Minuetto) bricht sogar in des alten Fux polyphonen Ouvertüren hervor [5]). Der Sonate Sebastian Bachs bleibt sie in der Mehrzahl der Fälle fern, in dem Trio seines Sohnes Emanuel und seiner Genossen findet sie bereits Anwendung [6]).

Bendas Stil bewahrt bei allen typischen Anzeichen der Durchgangsepoche immer eine sehr bemerkenswerte Individualität. Manche Lieblingswendungen kehren öfters wieder, unter anderem gewisse Akkordmotive im Allegro, im Dreiklange auf-

[1]) Versuch . . . S. 304.
[2]) Vgl. das vollst. Kap. II m. A.; siehe auch S. 17.
[3]) Vgl. Sandberger, Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts, S. 47 f.
[4]) Critischer Musicus, S. 681f.
[5]) Köchel, Joh. Jos. Fux, Wien 1872, S. 195.
[6]) Vgl. Kap. VI 1.

oder absteigend, Wiederholung von Phrasen im Einklange oder häufiger in der Oktave, etc. Von ganz außergewöhnlicher Schönheit sind Bendas Adagiosätze, die ihren adeligen Stammbaum, wie bereits erwähnt, über Joh. Gottl. Graun auf das berühmte Pisendelsche Adagio zurückleiten. Schon Wasielewski (S. 232) weist darauf hin, daß man diese besondere Stärke Bendas nicht unbedingt auf das Vorbild großer Sänger zurückführen müsse, was übrigens zu dieser Zeit etwas ganz Natürliches gewesen wäre [1]. Man darf den Grund vielmehr wohl in der speziellen Begabung Bendas für die Geige suchen. Dieser angeborene Feinsinn für Ausnützung der Klangeffekte seines Instruments — alle Bendasonaten klingen vorzüglich — leitet ihn bei Versuchen, wie dem 2. Satz der XX. Sonate des großen Berliner Manuskripts, Tempo di Polonese con Sordino, bei der Wahl des b moll für die Sonate Dresden Cx 65, verleiht beispielsweise seinen Sicilianos ihren höchst eigentümlichen Reiz; kein Wunder, daß er ihn auf das eigenste Gebiet der Geige, die Kantabilität verwies, um so mehr, als der Zug der gärenden Uebergangszeit dahin drängte, deren typischer Vertreter Benda in Deutschland war. Indes träfe es doch nicht das Richtige, wollte man, wie Burney [2], meinen, Benda habe deshalb „allemal mehr Empfindungen als Schwierigkeiten gespielt". Diese Ansicht zu widerlegen genügt ein Blick auf die ersten Allegrosätze der Sonaten, deren Ansprüche in Lagenspiel und Bogenstrich der künstlerischen Höhe Bendas voll entsprechen; man vergleiche dazu aus der Fülle der Beispiele das Solo in Es dur (Bibl. Darmstadt), das auch im 3. Satze die Variationsform in virtuoser Weise ausnützt. Welches Interesse Benda technischen Problemen entgegenbrachte, beweist schließlich auch eine Sammlung Caprici [3], ein- und mehrsätzige Uebungsstücke verschiedener Tonart, die jeweils eine Tonleiterstudie einleitet; einigen sind Kadenzen beigegeben [4]. Trotzdem die meisten unter diesen Stücken, mit Ausnahme etwa der im Lagenspiel sehr anspruchsvollen d moll-Caprice kurz vor Schluß, in ihren technischen Anforderungen weit hinter einzelnen Sonatensätzen zurückstehen, können sie sich doch neben anderen gut sehen lassen [5]. Als vollkommen stichhaltig bewährt sich daher nur die treffliche Schilderung, die Hiller [6] von Bendas Spiel gibt und die ich mir nicht

[1] Dittersdorf, Selbstbiographie, bei Reclam S. 100 f.; vgl. auch die hohe Bedeutung, die Mattheson, Quantz u. a. der Kenntnis des Gesanges beilegen.

[2] Tagebuch einer musikal. Reise, Hamburg 1772, III 90.

[3] Bibl. Schwerin (Ms.).

[4] Am Anfange des c-moll-Capriccio (3. Seite des Ms.) überrascht ein Parallele zu Mozarts Violinsonate in C, Köchel Nr. 296, in Moll.

[5] Ein Sammlung alter Capricen von Fr. Benda, Mestrino, Stamitz und Locatelli, die erste im Schwierigkeitsgrade der meisten der vorliegenden Caprici, bringt im Neudruck Davids Hohe Schule.

[6] Lebensbeschreibungen I, S. 49.

versagen kann, hier anzuführen: „Sonst war der Ton, den er auf der Violin herausbrachte, einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments, und wußte zu rechter Zeit vernünftigen Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine natürliche Neigung vornämlich und mit dem besten Erfolge zog."

Der innere Bau der Bendaschen Sätze zeigt an seiner interessantesten Stelle, im Durchführungsteile, die charakteristischen Züge der Uebergangszeit [1]). Die Komponisten dieser Epoche haben größtenteils die Notwendigkeit einer Verarbeitung des prägnanten ersten bezw. auch des zweiten Themas an Stelle fremder Motive (wie in alter Zeit) im Durchführungsteil erfaßt, doch ist ihre Thematik noch nicht reif genug, um echte „Verarbeitungen" zu ermöglichen, das gestaltungsfähige moderne Thema ist noch nicht gefunden [2]). Die Meister ergreifen da den Ausweg, das Hauptthema beispielsweise nach der Reprise und der üblichen genauen Transposition auf die Dominante chromatisch verändert oder auf anderer Stufe (z. B. eine Sekunde, Terz oder Quart höher) und zwar letzteres ohne Vermittlung, in schroffem Nebeneinander auftreten zu lassen (ein näher erklärter Fall unten) oder gar ein anderes Motiv oder einen Motivteil (eine Vorahnung des Themen„zerbrechens") in dieser Weise zu verwerten; Beispiele für den letzteren Fall liefern bei Benda etwa Solo XII 2. Satz, Solo XIV 3. Satz der großen Berliner Handschrift. Zur Analyse besonders geeignet ist ein F dur-Solo [3]). Nach der Reprise (Wiederholungszeichen) folgen:

1. ein rhythmisch entfernt an das Hauptthema anklingendes Motiv; eine Quart höher repetiert;
2. ein fremdes Thema, einen Ton höher wiederholt;
3. ein anderes, in der tieferen Oktave repetiert;
4. eine komplizierende Umbildung von 2.;
5. Parallelbildung von 4.;
6. Coda in laufenden Achteln;
7. vier Takte des ersten Themas auf der 6. Stufe;
8. ohne Verbindung dasselbe auf der 1. Stufe (Wiederkehr);
9. fremdes Akkordmotiv;
10. das zweite Thema des ersten Teiles auf der Tonika.

Ohne Zweifel kommt dieser Art der Durchführung Bendas Vorliebe für Wiederholung eines Motivs, die indes in der Zeit wurzelt und schon z. B. bei Valentini konstatiert werden kann [4]), sehr zu statten. Die Durchführungspartie eines anderen Solos (Ms. Thulemeier 62 im Joachimstalschen Gymnasium) wirkt um so

[1]) Beispiele bietet in größerer Zahl besonders das vollst. Kap. II meiner Arbeit.

[2]) Siehe Kap. II und VI/2.

[3]) Hofbibl. Wien 15977; Schwerin Ms. 1168, Nr. 11; B. Dresden Cx 68.

[4]) Kap. II m. A.

interessanter, als sie fast ganz aus durcheinandergewürfelten Motiven des ersten Teils besteht, deren eines, ein gleichmäßiger Achtellauf, sogar in der Umkehrung erscheint, worauf die Wiederkehr des zweiteiligen ersten und zweiten Themas kreuzweise erfolgt: 1. Teil des ersten Themas, 2. Teil des zweiten Themas, hierauf umgekehrt.

In den letzten Sätzen der Bendaschen Solos ist der Aufwand an fremden Themen entsprechend der größeren Ausdehnung im schnelleren Tempo etwas größer. Wie in analogen Sätzen bei anderen Komponisten der Zeit erfolgt hier meist eine ausgedehntere Wiederkehr als im 2. Satze, was mit dem Einflusse des Rondos auf diese Stelle der Sonate zusammenhängen dürfte.

Wir waren genötigt, bei dem Solo Franz Bendas längere Zeit zu verweilen, da dasselbe, wie bereits erwähnt, am klarsten und in gewisser Hinsicht objektiv die Fähigkeiten und Neigungen der deutschen Geigen-Sonate der Uebergangszeit gegenüber der älteren deutschen und der italienischen Sonate erkennen läßt.

Zwei Solos [1]) des berühmten Bruders unseres Meisters, **Georg Benda**, der sich auch auf dem Gebiete des Bachschen Trios mit obligatem Cembalo betätigte [2]), waren mir leider nicht erreichbar.

Anerkennt die Geigensonate Franz Bendas einerseits in virtuosen Allegrosätzen die Prinzipien des alten Solos der Bachschen Zeit, so verweisen doch anderseits die Vorliebe für gesangreiche Thematik, die Vernachlässigung kontrapunktischer Formen seine Sonaten unter die Vorläufer jener Epoche, die man nach ihrem Hauptschlagworte die „kantable" zubenennt. Der homophone, leichte zweite Satz ($^2/_4$ Takt), Regungen subjektiven Empfindens, charakterisieren bereits ein Solo von **Joh. David Heinichen** [3]) als Anhänger dieser Bewegung „zur Melodie". Wie Telemann, und vereinzelt auch Hasse (siehe unten), bedient es sich noch der alten viersätzigen Form, während ein Solo von **Hurlebusch** (Dresden Ms. Cx 508) bereits moderne Anordnung der Sätze:

„Allegro ma non troppo",
„Arioso",
„Allegro"

verwendet.

Wie die anderen Komponisten der Zeit von der neapolitanischen Oper, lernte auch Heinichen in Italien „die Melodie hochhalten auf Kosten des Kontrapunkts, etwa so wie Matthesen es

[1]) Bibl. Brüssel.

[2]) Kap. VI 1. Teil.

[3]) Bibl. Dresden Cx 501.

sich an der Elbe ausgeklügelt hatte“ [1]). Dieser erklärt geradezu, Tonsetzer, die nicht zum Singen angehalten worden, verfielen „aus Mangel guter Melodie auf vollstimmige Sachen, auf künstliche Kontrapunkte und auf allerhand Fugenarbeit (!)“ [2]) und Scheibes „Critischer Musicus“ (1745) formuliert den Wahlspruch des Deutschlands der nächsten Jahrzehnte: Das Maßgebende ist die Melodie, die Harmonie ist eine barbarische, gotische [3]) Erfindung. Wie solche Anschauungen in der Theorie schon bei Heinichen (1711) festen Grund fassen, und, während sie sich in der Praxis immer mehr und mehr geltend machen, auch in der Theorie stetig an Bedeutung gewinnen und schließlich entscheidend für die Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden, z. B. in dem „Programme“ der Berliner Liederschule zum Ausdrucke kommen, schildert ein Aufsatz A. Scherings, „Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung“ [4]), auf den hier zur Ergänzung verwiesen sei.

In ganz eigenartiger Weise ist die Zugehörigkeit der Violinsonaten **J. A. Hasses** (enthalten in „Six Solos . . .“ op. 5 [5]), und 6 handschriftlich fixierten Sonaten [6])) zur neuen Epoche motiviert: in des gefeierten Tonsetzers Schaffen nahm die Oper eine unbeschränkt herrschende Stellung ein, die Oper, aus der die Zeit ja das maßgebende Prinzip der Kantabilität schöpfte [7]). Diese „moderne“ Form der Hasseschen Sonaten darf man geradezu ein Produkt des Zufalls und der Absicht nennen. Er schreibt durchwegs Violinstimmen mittleren Schwierigkeitsgrades, Orchesterstimmen ziemlich ähnlich, dieselbe Verwandtschaft gibt ihnen, besonders in den Adagiosätzen, einen Hauch von Kantabilität, der sie den Ansprüchen der Epoche des Liedes gerecht macht. Ein Satz wie z. B. das Andante der Sinfonie zu Cleofide (Bibl. München Mus. mss. 213) könnte ohne Aenderung der Melodiestimme in den Geigensonaten stehen. Der Anfang von op. V, Sonate 4, 1. Satz ist ganz offenbar ein Gedanke für Orchester. Zu der Dreizahl der Sätze in der Sonate der Uebergangszeit fand Hasse gleichfalls in der Opernouvertüre eine Parallele. In op. V wechselt die Kirchensonate noch mit ihr ab, in den „VI Sonaten“ schließen, wie in den Cembalosonaten op. 7 [8]), fast durchgehends zwei schnellere Sätze einen langsamen ein. Der Schlußsatz ist hiebei in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ein Menuett, auch der Name erscheint öfters (vgl. die Sonaten im Ms.). In der IV. der handschriftlichen

[1]) Chrysander Händel I 151.

[2]) Vollkomm. Kapellmeister, S. 105.

[3]) D. i. deutsche; was daran wahr ist, läßt die Einleitung dieses Kapitels (S. 22) erkennen.

[4]) Zeitschrift der IMG., VIII. Jahrg. S. 263 ff.

[5]) Bibl. Dresden.

[6]) Hofbibl. Wien.

[7]) Ausführlich in Kap. II und VI/1 m. A.; vgl. auch, welches Verdienst an die Stilwandlung Scheibe (S. 655) der Oper zuerkennt.

[8]) Bibl. München.

Sonaten wird dasselbe variiert, in der VI. schließt eine Gavotte den Reihen.

Wiederkehr des Hauptthemas läßt sich hie und da beobachten, der Durchführungsteil verarbeitet neben fremden Motiven auch das erste Thema in Umgestaltungen, etwa mit Wiederholung und Transposition des Motivs, hier besonders mit Ganztontransposition [1] (Nr. III, 3. Satz der hds. Sonaten). Das dreimalige Auftreten eines Themas (hier in op. V, Nr. 4, 3. Satz) läßt sich jedenfalls auf einen Einfluß des Rondo zurückleiten.

Die nun einmal nebensächliche Stellung, die solche Werke in Hasses Schaffen einnahmen, verleitet den Komponisten hie und da, mit der Flüchtigkeit des Opernkomponisten zu konzipieren (vgl. op. V, Nr. 4, 2. Satz oder die schablonenhaft wirkenden ähnlichen Anfänge der vier Sätze der I. Sonate in op. V). Immerhin sind Hasses Sonaten noch reich genug an feinen Zügen (vgl. z. B. op. V, Nr. III, 2. Satz etc.), wie bei einem so bedeutenden Meister nicht anders zu erwarten.

Die „kantable" Bewegung, die auch in Hasses Sonaten noch nicht restlos ihren Ausdruck findet (die nebensächliche Stellung der Solosonate in der Literatur des 18. Jahrhunderts entschuldigt diese Lücke), leitet in unmerklich-allmählichem Wachsen zu jener großen Stilwandlung des 18. Jahrhunderts über, ausgeprägt in dem Wirken Mannheimer Künstler, kulminierend in den drei großen Wiener Meistern. Vereinzelte Züge der Solosonaten op. 1 und 2 [2]) des Münchner Hofviolonisten **Wenzeslaus Wodiczka**, eines gebürtigen Wieners, weisen auf diesen neuen Stil hin, was sich durch die enge Verbindung zwischen Mannheimer und Münchner Hof erklären läßt.

Im Gegensatze zu Hasse behält Wodiczka in der dreisätzigen Form die Eröffnung durch das Adagio bei. Bei ähnlicher Gestaltung des Durchführungsteiles (Ganztontransposition) sind Wodiczkas Sonatensätze regelmäßiger mit klarer Parallelität der Teile gebaut. Der 1. Satz ist öfters eine Siciliana, der zweite, ausnahmslos homophon, fällt gegenüber Hasseschen Allegrosätzen durch größere technische Ansprüche auf (die indes eine gewisse mittlere Höhe nicht übersteigen, sich z. B. mit jenen des folgenden Stamitzschen Werkes nicht messen können). Als Schlußsatz erscheint neben dem Menuett (mit Trio; mit Menuett II in der Variante z. B. op. 2, VII; mit Variationen) auch die Gavotta mit Variationen, in op. 1, III auch noch eine Giga (mit ihrem Namen).

[1]) Vgl. Kap. II m. A.; s. auch S. 57.

[2]) Das op. 1 stellte mir Herr Prof. Dr. A. Sandberger aus eigener Bibliothek gütigst zur Verfügung, wofür ich hier meinen ergebensten Dank sage. Op. 2 in Bibl. München in einer Pariser Ausgabe; der Vermerk am Titelblatte: Premier Violon de S. M. Imperiale Charles VII (1742—45) läßt einen Schluß auf die Zeit seines Erscheinens zu. Eitners Datierung (Quellenlexikon): 1739, mag sich auf eine andere Ausgabe beziehen.

Einigemale tauschen diese Typen mit schnellen Sätzen im ⅜-Takte (italienische Corrente). Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man aus manchem Charakterzuge der Sonate Wodiczkas (gegenüber z. B. der Hasseschen) auf einen Einfluß der Sonatenform Tartinis schließen, dessen Schule ihre Ausläufer auch nach München entsandte. Anderseits weist mancher Adagiosatz [1]), manches derbkräftige Menuett (op. 2, I, 3. Satz) auf Mannheimer Stil, im speziellen auf das unten erwähnte op. VI Johann Stamitzens hin, ja steht ihnen sogar trotz des solistisch-virtuosen Profiles näher, als die beiden in der Bibliothek München handschriftlich aufbewahrten Sinfonien Wenzeslaus Wodiczkas [2]). Seine Sonaten sind interessante Vermittler zwischen der Generalbaßsonate und dem Mannheimer Stile — ein eigenartiger Beleg hiefür ist der 2. Satz von op. 1 Nr. IV: die Form des von Gravesätzchen durchbrochenen Allegros, in der Sonate seit frühester Zeit heimisch, von Geminiani beispielsweise in dessen op. I weitergebildet und vertieft [3]), erscheint hier in einer Uebergangsgestalt, die bereits auf ähnliche Wirkungen in Haydns Sonaten und Quartetten hinweist.

Von den in Mannheim wirkenden bedeutenden Künstlern hat nur einer, ihr bedeutendster und das Haupt der ganzen Schule, sich an der Entwicklung der Generalbaßsonate beteiligt. Das op. VI von **Johann Stamitz,** „Sei Sonate da Camera a Violino solo col Basso . . . A. Paris“ [4]), gehört seinem Aeußern nach mit in die Reihe dieser „kantablen“ Solosonaten. Aus manchen Sätzen spricht den Hörer deutsches Wesen an, dessen Vorkämpfer ja in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Zeit des deutschen Sieges über die musikalische Fremdherrschaft, in erster Linie die Mannheimer waren. Mancher Adagiosatz atmet diesen behäbig gemütvollen Ton, besonders klingt er aber in den Menuetts nach, die hier immer die Stelle des letzten (3.) Satzes der Sonate vertreten; wenn Schubart [5]) den Böhmen die Kunst nachrühmt, die schönsten Menuetts zu schreiben, so denkt er zweifelsohne an die prächtigen, kerngesunden Stücke der Mannheimer, die bekanntlich zu ihrem besten Teile aus Böhmen stammten.

Entsprechend der großen Bedeutung Joh. Stamitzens als Geiger [6]) ist die technische Seite des Werkes vorzüglich entwickelt

---

[1]) Op. 2, IV, 1. Satz.

[2]) Vgl. Sandberger (Streichquartett) S. 56. Wie mir Herr Professor Sandberger gütigst bestätigte, ist der Vorname F. X. an dieser Stelle in Wenzeslaus zu ändern.

[3]) Vgl. das vollst. Kap. II m. A.

[4]) Bibl. Dresden. Daraus Sonate II im Neudrucke von Cartier (L'art du Violon) veröffentlicht.

[5]) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, 1806, S. 266.

[6]) Wasielewski, Die Viol. u. i. Meister, S. 242 ff.

und erhebt sich im Allegro (2. Satz) zu virtuoser Höhe[1]). Merkwürdig wirken in demselben Klavierfiguren, wie in Takt 3 ff von I, 2. Satz, 2. Teil; sie charakterisieren die Vorliebe des Deutschen für das Tasteninstrument. Daneben verarbeitet dieser Satz aber unverkennbar undeutsche Elemente. Wenn Wasielewski[2]), freilich mehr nach beiläufigem Gefühle, von einem Zusammenhange des Stamitzschen Schaffens mit Tartini spricht, so hat das für das op. VI entschieden etwas Zutreffendes. Jedenfalls ist dieses Werk geeignet, zu beweisen, daß der Mannheimer Stil gegenüber seiner Zeit nicht so vollkommen abgeschlossen dasteht. Zweifellos ist er der bedeutendste und vor allem in Frage kommende Vorläufer der Wiener Klassiker; diese Ansicht, für die Riemann[3]) erfolgreich gekämpft hat, konnte selbst der XV. Band, 2. Teil der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich nicht erschüttern. Es hieße aber zu weit gegangen, wollte man den Mannheimern eine Art Stilmonopol zuschreiben. Viele Fäden verknüpfen sie vielmehr mit italienischer Kunst, vor allem der neapolitanischen Oper, und, wie op. VI, dem der Oper innig verwandten Schaffen Tartinis. Zur Hauptsache zu Recht besteht also ein Aufsatz L. Kamienskis „Mannheim und Italien"[4]), der freilich ins gegenteilige Extrem verfällt, wenn er den Mannheimern jeden eigenen „Goût" abspricht[5]). Die italienisierenden Züge sind nicht allein in dem vorliegenden Werke ziemlich reichlich vertreten, dasselbe geht auch formell, im Gegensatze zu der Mannheimer Sinfonik, nicht über den Bau der Tartinischen Sonate hinaus (kein Kontrastthema etc.).

Die gewisse Verwandtschaft, die zwischen den Sonaten der Böhmen Wodiczka und Stamitz und jenen Tartinis, nicht allein in technischer Beziehung besteht, berührt jene öfters erörterte Frage: ob Elemente aus der Musik Böhmens, der Tartini und auch Gluck[6]) nahestehen, auf den Stil der Mannheimer, seine Intimität, oder wie z. B. Batka[7]) vermutet, seine Dynamik einen Einfluß geübt haben. Zu weit geht in der Einschätzung dieser Bedeutung böhmischer Musik ein Werkchen von Branberger „Musikgeschichtliches aus Böhmen"[8]), wenig Aussichten haben tschechisch-nationale Erklärungsversuche, denn Böhmen war damals ein deutsches Land.

[1]) Das dreigestrichene g und a ist häufig und in nicht leichtem Zusammenhange verwendet. Hiller (Wöchentl. Nachrichten III 98) erwähnt gegenüber diesen „leichteren" Solos Konzerte von Stamitz (jedenfalls der Vater), „die man beynahe als das nec plus ultra der Schwierigkeiten auf der Violin ansehen könnte" . . .

[2]) D. V. u. i. M. S. 243.

[3]) Vor allem in den Denkm. der Tonkunst in Bayern, III 1.

[4]) Sammelbd. der IMG. Jahrg. X., S. 307 ff.

[5]) A. a. O. S. 316. Vgl. hiezu Heuß in IMGZ, IX. Jahrg., 8. Heft.

[6]) Ueber seine vorzüglichen Triosonaten vgl. Mennicke S. 63.

[7]) Gesch. d. böhm. Musik, in der Sammlung „Die Musik" von R. Strauß, Bd. 18, S. 32. Ueber die Musikschulen Böhmens vgl. Prochazka, Arpeggien, Dresden 1897 (S. 44 ff.); Schmid, O.: Musik und Weltanschauung; ders.: Die Schule Czernohorskys, IMG.-Sammelbd. II.

[8]) Prag 1906, S. 31; zur Ergänzung vgl. Mennicke S. 21.

Periode der musikalischen Hegemonie Deutschlands.

VI. 1. Die Nachfolge im Bachschen Trio und Solo.

Mit den letzten Werken haben wir die Mitte des 18. Jahrhunderts erreicht. Es ist quantitativ die Glanzzeit der Instrumentalmusik in Deutschland [1]), auch was die Solosonate anbelangt. Die Produktion auf diesem Gebiete war bis jetzt numerisch nur im Steigen begriffen. „Ein Solo zu machen, hält man heutigen Tages für keine Kunst mehr. Fast ein jeder Instrumentist gibt sich damit ab," schreibt 1752 Quantz (S. 303). Von größter Wichtigkeit aber ist es, daß in dieser Instrumentalzeit Deutschlands sich die Eigenart deutscher Kunst in der Violinsonate gewaltig zu regen beginnt, daß jetzt der Siegeslauf deutscher Instrumentalmusik anhebt, der kaum ein halbes Jahrhundert später mit ihrer unbestrittenen Hegemonie über die anderen Länder endete. Der deutschen Violinsonate war indes der Sieg nicht in dem Kleide der Generalbaßsonate beschieden, die der deutschen Eigenart, der fleißigen, gründlichen Ausarbeitung aller Stimmen, überhaupt wenig entsprach. Deutschland schuf sich vielmehr seine eigenen Formen. Schon in Bachs Trio für Violine und obligates Cembalo hatte es der in Italien und Frankreich allein herrschenden Generalbaßsonate eine besondere Gattung gegenübergestellt. Das mächtige Aufblühen der deutschen Instrumentalmusik zog dann in der Sonate die gewöhnlichen Konsequenzen solchen Aufschwungs nach sich: die Teilung in lokale „Schulen". Mattheson konnte im „Neueröffneten Orchester" (S. 204 f.) noch mit Recht bemerken, daß eine so feine Individualisierung der einzelnen Landschaften in der Kunst, wie in Italien, in der Musik keines anderen Landes zu bemerken sei. In das übliche unterschiedslose Gemisch italienisierender und französisierender Züge einer deutschen Komposition damaliger Zeit konnten eben nur vereinzelte große Männer individuelle Besonderheiten legen. Mit Recht konstatiert aber andererseits 1773 Burney [2]) verschiedene Arten „von Stile in den Kompositionen und dem Vortrage der vornehmsten Städte in Deutschland". „Wien unterscheidet sich durch Feuer und Invention; Mannheim durch eine nette und brillante Exekution; Berlin durch Kontrapunkt; und Braunschweig durch Geschmack." Haben nun solche Klassifizierungen immer etwas Mißliches, so wäre es doch zu weit gegangen, wollte man ihnen jede Berechtigung absprechen.

[1]) Kretzschmar, Führer durch d. Konzertsaal. 3. Aufl., I 45.
[2]) Tagebuch III 279.

Burneys Worte enthalten denn auch ein Körnchen Wahrheit. Die Entwicklung der deutschen Geigensonate spaltet sich um die Mitte des Jahrhunderts in zwei wohlunterschiedene Zweige nach den bedeutendsten Musikzentren der Zeit: Berlin und Mannheim; das eine der Sitz Phil. E. Bachs während der fruchtbarsten Zeit seines Schaffens auf dem Gebiete des Bachschen Trios für Violine mit obligatem Cembalo, das andere der stilistische Ausgangspunkt jener „Klaviersonate mit Begleitung einer Geige", deren Entwicklung bei Johann Schobert beginnt und lückenlos bis Mozart fortläuft. Bei Besprechung des oe. 3 Mondonvilles wurde darauf hingewiesen, daß das Bachsche „Trio" seinem inneren Wesen, seiner Entstehung nach der modernen Violinklaviersonate fern stand. Der reinen Polyphonie Sebastian Bachs blieb es zwar, wie erwähnt, im Verlaufe der folgenden Entwicklung nicht treu; dafür bürgte schon die Eigenart des Hauptträgers dieser Bewegung, Ph. E. Bach, als Klavierkomponist. Obwohl aber das späte Trio mit obligatem Cembalo fortwährend Anschluß an homophone Formen sucht, ändert es doch im wesentlichen seinen Charakter nicht; jedenfalls sind auch solche Fälle nicht imstande, den Unterschied zwischen der Bachschen und Schobertschen Sonate aufzuheben.

Wenn wir oben C. Phil. Em. Bach als Hauptrepräsentanten der Bach-Nachfolge anführten, schließt dies natürlich nicht aus, daß manche Komponisten mit ihren Werken noch unmittelbar an Sebastian Bach anknüpfen. Das ist unter anderem der Fall bei dem vorzüglich schönen Werke, das Bachs begabtester, unglücklicher Sohn **Wilhelm Friedemann** in der Art des „Trio" schuf. Es ist das einzige Werk dieser Gattung, welches man von ihm kennt[1]). „Der erste und der dritte Satz insbesondere sind von fein berechneter Wirkung, und die concertierenden Stimmen, von denen freilich das Clavier nur zweistimmig auftritt, greifen auf eine ungemein harmonische Weise ineinander[2])." Der 2. Satz, ein Allegro, ergeht sich nach der Reprise in durchführungsartigen Veränderungen des Hauptthemas. Wie im Mittelsatze der sechsten Sonate Joh. Seb. Bachs (in erster Fassung) beginnt die Geige immer bloß von beziffertem Basse begleitet, und erst nach längerem Solo des Streichinstruments setzt die obligate Oberstimme des Cembalo mit dem Hauptthema auf der Dominante ein. Neben Stellen völliger Beiordnung finden sich auch solche der gegenseitigen Unterordnung beider Instrumente, die obligaten Terzengänge etc. „In der Behandlung der Violine zeigt sich Friedemann, der einfachen Bewegung derselben ungeachtet, seinem Bruder Emanuel überlegen." (Bitter.)

Jedenfalls auch noch auf Anregung durch das Trio des alten Bach geht eine „Sonata per Cembalo e Violino obligato Del Sigr. **Giov. Agrel** Suedese" (vom Besitzer und Abschreiber mit 1743 be-

[1]) Neuausgabe von L. Schittler im Wunderhorn-Verlage München.
[2]) Bitter, Carl Ph. Em. und Wilh. Friedem. Bach, 1868, II 242.

zeichnet) zurück [1]. Der Charakter dieser dreisätzigen Sonate (Adagio Allegro [Allegro]) ist alt und ernst, wie der eines Konzertes vom Jahre 1761 des gleichen Autors [2], das in seinem zweiten Satze dem Solo-Cembo entschieden violinistische Figuren zumutet [3]. Die Thematik in der Sonate, sowie eine Art Durchführung im 2. Satze verweisen auf das Konzert.

Noch zwei Triowerke sind an dieser Stelle zu nennen, die der Entwicklung des jüngeren (Ph. Em.) Bachschen Trios ferne stehen, wenn sie auch, besonders das zweite, der neueren Zeit angehören, auf die bereits die Dreisätzigkeit des Agrellschen Trios hingewiesen hatte. Das erste der beiden Werke ist eine Sammlung von Sonaten, die **Ludwig Krebs**, der Lieblingsschüler Bachs, zu Leipzig 1762 herausgab [4]. Wie Krebs in seiner Orgelmusik, die seine Kammerwerke weit an Bedeutung überragt [5], das Vorbild seines großen Lehrers nicht verkennen läßt [6], so knüpft er auch in einer Triosonate in D dur [7] an Bachs Ouvertüre, und damit an die französische Ouvertüre der Zeit überhaupt, an. Die obigen Trios für obligates Cembalo mit Violine oder Flöte schreibt er völlig „da camera": reichlich treten die Tanzstücke französischer Herkunft, denen auch Phil. E. Bach sein Trio eröffnete [8], bei Krebs in dasselbe ein. Das äußere Gewand des Krebsschen Werkes ist ziemlich alt. In seinem Erscheinungsjahre kann man eine Satzzahl bis zu 7 und die reichliche Verwendung von Tänzen [9] fast in Suitenart nicht mehr modern nennen, auch die teilweise Selbständigkeit des Basses als dritte thematische Stimme entspricht nicht der Vorliebe des jüngeren Bachschen Trios. Ebensowenig pflegt dasselbe noch Fugenformen; Krebs schließt sein Werk mit einer „Finale" betitelten Doppelfuge. Nebenbei bekennt sich aber die Thematik häufig entschieden zur neuen Periode, deren Schwäche, die billigen Terzen und Septenpassagen [10], gleichfalls sich vereinzelt bemerkbar macht. Die Sonatenform kommt in diesem Werke, in dem die alte deutsche Vorliebe für die Suite wieder auflebt, zu kurz; nur die zweiten Sätze, regelmäßig freie Allegri, kultivieren sie, mehr deshalb, weil sie zu dieser Zeit eben bereits durchgedrungen war.

Das zweite hier in Frage kommende Werk ist ein Trio der Bachschen Art in Dis (Es) von dem jüngsten Sohne Joh. Seb.

[1]) Bibl. München Mus. mss. 1593.
[2]) Bibl. München Mus. mss. 1613.
[3]) Siehe Spitta, Bach, II 617 ff. Schering (Konzert) S. 133.
[4]) Bibl. Berlin.
[5]) Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie Bd. XVII, S. 97.
[6]) Vgl. die drei Klavierfugen in Farrenc, Le Trésor des pianistes, Bd. IX; auch in der Verwendung von Füllstimmen zur Steigerung am Schlusse war Bach ihnen vorausgegangen: vgl. Wohltemp. Klavier, II. Teil, 1. Fuge (C dur).
[7]) Neudruck in Riemanns Collegium mus. Nr. 31.
[8]) Siehe unten S. 67.
[9]) Darunter Polonoise (die sich zu dieser Zeit großer Beliebtheit erfreut), Plaisanterie, Siciliana etc., vgl. über diese Dommer-Koch, Lexikon, Heidelberg 1865.
[10]) Siehe unten S. 71.

Bachs, **Joh. Christian**, dem „Londoner"[1]). Es greift auf die ältere viersätzige Kirchenform zurück, weist aber in der Thematik verheißungsvoll bereits auf den engen Anschluß des Londoner Bachs an die Mannheimer hin. Der unisono-Lauf, mit dem der zweite Satz schließt, ist bereits als moderner Zug zu betrachten [2]).

Zu führenden Werken allem Anscheine nach in bedeutenderem Maße, als es die genialen Originale Sebastian Bachs waren, wurden die Trios von **Phil. Emanuel Bach,** über dessen Leistungen man allgemein die überragenden Taten seines Vaters vergaß; unter dem „berühmten Herrn Bach" verstehen schon die beginnenden siebziger Jahre Philipp Emanuel [3]). Dieser hatte sich in der Triokomposition (gemeint ist immer das Trio für Violine und obligates Cembalo) schon 1731 betätigt, als er noch in Leipzig auf der Thomasschule war [4]).

Wotquenne [5]) nennt unter Nr. 71 und 72 zwei Trii dieses Jahres, die dann in Berlin in den Jahren 1746 und 1747 umgearbeitet wurden [6]). Sie sind noch stark von Sebastian Bach abhängig; in seinem gehaltvollen und tiefernsten Tone macht ein Satz wie der 1. des zweiten Trios einem Sohne des großen Kantors alle Ehre. Aber schon das erste Trio fügt Sätze ein, die das alte Bachsche Trio nicht kannte: es schließt mit zwei Menuetten (Dur und Moll), die allerdings von der Umarbeitung herrühren könnten. Die in dem Erstlingswerke verwendete viersätzige Form weicht im folgenden fast durchaus der Dreisätzigkeit, entweder mit dem Adagio an der Spitze oder nach Konzertart in der Mitte, darunter auch der beliebten Ordnung mit dem Menuett am Schlusse (Wotquenne Nr. 74 [7])). In ihren Grundzügen kann man dieselbe auch in dem früher genannten Werke J. Joach. Agrells verfolgen.

Bezüglich des Namens „Trio" für die Sonate mit obligatem Cembalo und einem Soloinstrument wurde bereits erwähnt, daß er erst zu Phil. Em. Bachs Zeit allgemein gebräuchlich wird. Die Titel der mir vorliegenden Handschriften [8]), die sich nur auf Werke mit Violine (Wotquenne Nr. 71—80) oder Flöte (Wotquenne Nr. 83 bis 87) erstrecken, verwenden die verschiedensten Bezeichnungen, wie z. B.:

Sonata a Cembalo concertato e Violino,

---

[1]) Bibl. München Mus. mss. 4473, unter dem Namen des Autors steht: London.

[2]) Vorgänger, soweit es die Cembalostimme betrifft, hat er allerdings in den Unisonostellen der Generalbaßsonate; vgl. Ph. E. Bach, Versuch . . . S. 172 ff. „Vom Einklange".

[3]) Vgl. Burney Tagebuch, III 213.

[4]) Vgl. Bitter I, S. 7.

[5]) Thematisches Verzeichnis der Werke Ph. E. Bachs, 1905.

[6]) 15 Trii von Phil. E. Bach, teils mit Violine, teils mit Flöte, sind handschriftl. in der Bibl. Brüssel erhalten. Sie sind numeriert Nr. 8 bis 23 (ohne 16) „de Westphal" (aus dessen Besitz?) in chronologischer Folge. Dieses Exemplar wird im folgenden zitiert.

[7]) Nr. 14 de Westphal.

[8]) Bibl. Brüssel.

Trio a Cembalo (obligato) e Violino,

Sinfonia a Cembalo obligato e Violino,

ohne selbst mit letzterem Titel einen besonderen Qualitätsunterschied kennzeichnen zu wollen [1]). Man nahm es zu dieser Zeit mit der Bezeichnung nicht allzu genau [2]). Namentlich Nachdrucke gehen, wie noch einzelne Fälle beweisen werden, in der Formulierung der Titel wenig rigoros vor.

Der Satz ist in den meisten der vorliegenden Werke streng dreistimmig, soweit sie eine ganz ausgeführte Cembalo - Oberstimme haben, also in der Art des Sebastian-Bachschen Trios; in manchem Satze regt sich schon die neue, galante Manier, z. B. in Wotqu. Nr. 76 (Nr. 18 de Westphal) und 80 (Nr. 23 de Westphal), zur Hauptsache aber verharrt das Trio Ph. E. Bachs und seines Berliner Kreises doch bei der streng zweistimmigen Schreibart der Cembalostimme. Damit ist natürlich ebensowenig wie in Johann Sebastian Bachs Trio die eventuelle Ausfüllung harmonisch leerklingender Stellen negiert. Der Ansicht Bitters (I 71 ff) von der Notwendigkeit dieser Füllstimmen ist H. Riemann in seinem bereits zitierten [3]) Aufsatze „Die Söhne Bachs“ entgegentreten. Er stützt sich unter anderem auf eine von Bitter (I 73) angeführte Stelle aus der Selbstbiographie Bachs [4]), wo derselbe sagt, er habe sich bemüht, für das Klavier sangbar zu setzen. „Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.“ Man wird in diesem Falle Bitters Forderung von „mäßiger harmonischer Ausfüllung“ zustimmen dürfen, denn die Worte Ph. E. Bachs sprechen sich durchaus nicht gegen n o t w e n d i g e Fülle aus.

Jene Sangbarkeit des Klavierparts und -spiels, von der das obige Zitat spricht, ist ein neuer Faktor in der alten Trioform Sebastian Bachs. Ph. E. Bachs Bedeutung für diesen Kunstzweig besteht eben in der Uebertragung formeller und geistiger Prinzipien von der Solosonate der Uebergangszeit auf das Bachsche Trio. Macht das Trio Phil. Emanuels in der Einstellung neuer Satztypen (Minuetto; das beliebte Siciliano, hier in Wotqu. 76, kannte schon das alte Trio) und in der Satzordnung die Bewegung der Zeit mit, so geschieht dies auch in der hohen Einschätzung des melodischen Elements gegenüber dem polyphonen oder allgemein harmonischen. Wieder spielt bei der Gestaltung der Melodie der fruchtbare Operneinfluß eine große Rolle, der auch

[1]) Wesentlich unterscheiden sich von den anderen Trios nur die Werke Wotqu. Nr. 79 und 80 (Nr. 22/23 de Westphal). Wir kommen ausführlicher darauf zurück.

[2]) Vgl. das Zitat aus M a r p u r g, Krit. Briefe II 165—170, angeführt S. 41, Anm. 9, wo derselbe Trio und Klaviersonate mit Begleitung, zwei verschiedene Zweige, als synonym behandelt.

[3]) Siehe oben S. 43.

[4]) B u r n e y, Tagebuch III 209.

auf die Klavierkompositionen Ph. E. Bachs eingewirkt hatte; Spitta[1]) hat die Herkunft der Sitte, die Wiederkehr zu variieren[2]), wie sie Ph. E. Bachs „Claviersonaten mit veränderten Reprisen" vertreten, aus dem Operngesange nachgewiesen. Wenn es in seinen Konsequenzen auch zu weit geht, hat doch Burneys[3]) interessantes Urteil zur Hauptsache recht: „den itzigen Schwung der deutschen Melodie kann man leicht aus den italiänischen Opernarien herleiten".... Es liegt nahe, daß sich dieser Zusammenhang mit dem Gesange stärker auf dem Gebiete des Adagios geltend machte. In Bachs Berliner Kreis tritt er offen in Rolles und C. H. Grauns Werken zutage (siehe unten).

Neben solchen Trios, in denen sämtliche drei Hauptstimmen (Geige, Klaviersopran und -Baß) ausgeschrieben sind, notierte Phil. Emanuel gleich seinem Bruder Friedemann in manchem Werke die Stimme des Cembalo nicht völlig obligat, sondern ließ es partienweise als Generalbaßinstrument auftreten[4]). In diesem Wechsel liegt schon etwas wie eine Vorahnung des Verhältnisses zwischen Geige und Klavier in der modernen Violinsonate, wenn auch vorläufig noch einseitig zugunsten der Violine: die Stellung der zwei Instrumente wechselt in der modernen Sonate ebenfalls zwischen Bei- und Unterordnung; innere Begründung erhielt der Wechsel erst mit der Einführung der „thematischen Arbeit"[5]). Eine Eigentümlichkeit dieser Generalbaßstellen am Anfange der Trii, die schon das Trio mit obligater Organostimme bei Marini (op. 8), der Mittelsatz der 6. Sonate Bachs in erster Fassung, das Trio Wilh. Friedemann Bachs aufweist, bleibt für die folgende Zeit dieser Kunstgattung als Charakteristikum anhaften: es sind die langen Soloanfänge des einen Instrumentes, nach welchen das andere mit dem gleichen Thema, jedoch auf Ober- oder Unterdominante, einsetzt; ferner die Beantwortungen kurzer Phrasen der einen in der anderen Stimme. In Betracht kommen hiebei nur mehr Geige und Klaviersopran, der Baß ist im späten Trio fast völlig bedeutungslos. Die angeführten Eigenheiten knüpfen noch einmal das Band zwischen Solo- und Triosonate fester und veranlassen uns, in kurzem die Entwicklung der letzteren im 18. Jahrhundert zu übersehen.

Durch das Schaffen Tartinis, das einerseits aus subjektivistischen, anderseits aus virtuosen Gründen die Solosonate als Organ bevorzugte, hatte die Pflege der Triosonate in Italien einen empfindlichen Stoß erlitten. Deutschland war im Anfange des Jahrhunderts für sie kein günstiges Feld. Teils arbeiteten gleichfalls stark virtuose Strömungen (Walther, Biber, bis Pisendel) ihr entgegen, teils herrschte noch die alte Abneigung der

[1]) Zur Musik, Berlin 1892, S. 168.
[2]) Ausführliches im vollständigen Kap. II meiner Arbeit.
[3]) Tagebuch III 277.
[4]) Hier in Wotqu. Nr. 73, 76, 77, 78; 84, 85, 86. Nach Westphal 10, 18, 19, 20; 12, 13, 15. (Die drei letzten Nummern für Flöte.)
[5]) Siehe unten Kap. VI/2. d.

Deutschen gegen ihren Generalbaß (Bach). Erst als die deutsche Solosonate italienischer Herrschaft verfällt, blüht auch die Triosonate auf. In erster Linie sind es bedeutende, in Deutschland lebende Italiener, welche diese Literatur um höchst wertvolle Werke bereichern (man denke an Abaco; Steffani, Jomelli u. a.). Aber auch Deutsche, Händel, besonders Telemann, daneben Altmeister Fux betätigen sich auf dem Gebiete der Triosonate in hervorragender Weise. Teils vor, teils gleichzeitig mit dem Solo reift die Triosonate der neuen Zeit entgegen. Während in Italien Pergolesi seine bedeutenden Werke schreibt[1], taucht in Abacos Sonaten die neue Form auf[2]. Die Triosonate borgt das „obligate Cembalo" vom Bachschen „Trio" (Telemann), und gipfelt schließlich in dem Komponisten, den Eigenart der Thematik und subjektive Gefühlssprache Telemann naherücken: Joh. Fr. Fasch. Seinen einschlägigen Werken reihen sich ebenbürtig die höchst bedeutsamen Triosonaten Glucks (1746) an, in denen sich bereits Anfänge der durchbrochenen Arbeit vorfinden[3], wozu die Möglichkeit in der Triosonate eher geboten war, als in der einstimmigen Solosonate. Auch Fasch ist, nach Riemann[4]) ein Mann des Fortschritts: „selbst in den mit eiserner Strenge kanonisch gearbeiteten Triosonaten"[5] (man erinnert sich der kanonischen „Trios" von Bach) „lebt Tiefe individuellen Fühlens". In den übrigen Triosonaten wird die Homophonie nur in den Anfängen der Sätze zugunsten der Kontrapunktik aufgegeben. Der Baß ist gewöhnlich Fundament. Auf die Eigenart jener Anfänge bei Fasch, und in den Triosonaten Phil. E. Bachs aber macht Riemann[6] besonders aufmerksam: „Auffällig sind die langen Strecken solistischen Themenvortrags der einen Violine, während die andere schweigt." Diese Erscheinung kehrt auch wieder z. B. in den beiden Trios von J. G. Graun (Riemann Coll. mus. 25/26). Sie tritt gerade um diese Zeit auffallend in der Triosonate zutage. Wie ein langes Ritornell spielt die eine Stimme den Gedanken völlig zu Ende, die andere nimmt ihn in der Dominante oder im Einklange wieder auf. Trägt gar dieses Solo den Charakter vokaler Kantilene, wie z. B. der 2. Satz des Trios von Ph. E. Bach in G dur[7], so liegt der Vergleich mit dem Arienritornell um so näher, als es ja in der gleichzeitigen neapolitanischen Oper geradezu Regel ist, den Gedanken der Arie voll im Ritornell zu bringen[8]. Das gleiche war bei dem Konzerte der Fall (man vgl.

[1]) Vgl. Mennicke S. 56 f.
[2]) Siehe oben S. 17, Anm. 2.
[3]) Vgl. hierüber und zum folgenden Mennicke S. 63 f.
[4]) Riemann, Große Kompositionslehre, II 111.
[5]) Riemann, Coll. mus. Nr. 8 und 9.
[6]) A. a. O. II, S. 111 und 113.
[7]) Riemann, Colleg. musicum Nr. 16.
[8]) Die Ritornelle Lullys kennen diesen Zusammenhang mit Arie oder Recitativ (scheinbar) noch nicht, vgl. Neißer, Servio Tullio von Steffani, 1902, S. 68.

Band 29/30 der Denkmäler der Tonkunst). Scheibe[1]) läßt für das Konzert auch die zweite Möglichkeit, daß Solo und Ritornell nicht gleichlauten, offen. Doch sei dem wie immer — wahrscheinlich bleibt eine Beeinflussung dieser „Vorspiele“ der Triosonaten zugunsten ihrer Länge durch das Opern- oder Konzertritornell. Wie für die Triosonate werden diese „Ritornelle“ für das späte „Trio mit obligatem Cembalo“ charakteristisch. Höchstwahrscheinlich ging die Anregung von der Triosonate aus; ihren Einfluß bezeugt noch lange der Einsatz der beiden Solostimmen (Geige und Klaviersopran) im Trio mit obligatem Cembalo auf Tonika und Dominante (bezw. Unterdominante). Auf die Triosonate als Vorbild verweisen ferner im Bachschen Trio die erwähnten Terzen- und Sextengänge, „eine Zierde des Trios“[2]). Ihre leichte Handhabung mußte über kurz oder lang natürlich Mißbrauch hervorrufen[3]).

Formell schließt sich Phil. Em. Bach eng an das Trio seines Vaters an. Besondere Bedeutung erlangt wieder die Form des Konzertes, dessen Einfluß sich u. a. in einer sehr energischen Thematik äußert[4]) (vgl. Wotquenne Nr. 77, Nr. 19 de Westphal). Veritable Konzertform ohne Reprise mit Durchführungs-Mittelteil haben z. B. die Allegri Wotquenne 73 und 84, 1. Satz, das Adagio Wotquenne 78, 2. Satz[5]).

Es bleiben noch zwei Trios unseres Meisters zu erwähnen, die durch ihren Bau sich von den bisher genannten unterscheiden. Das eine, Arioso benannt[6]), variiert ein zweiteiliges Thema in freier Weise. Wie eine herrliche Blume blühen aus dem schlichten Sätzchen immer reichere Gestalten hervor. Das ganze Werkchen ist auf einen zarten Ton gestimmt (Geige „Con Sordino“). Merkwürdig ist das letzte Trio, das Bach ein Jahr vor seinem Tode, 1787, in Hamburg schrieb[7]). Das Autogramm dieses Werkes auf der Berliner Bibliothek betitelt es „Empfindungen“ und schreibt an den eigenartig elegischen Anfang „Sehr langsam und traurig“. Dieser elegische Zug tritt früh in der Melodiestimme der Ph. E. Bachschen Trios auf und kam dem Fühlen der Zeit sehr entgegen. Auch die Form der „Empfindungen“ entspricht einer Vorliebe der Zeit. Das Stück zerfällt in zwei Sätze, von denen nur der zweite einem Sonatensatze gleicht, während der erste auf das Rondo zurückgreift und sich aus verschiedenen kleinen, durch Taktwechsel geschiedenen Teilchen zusammensetzt. In diesen

---

[1]) Crit. Musicus S. 631 f.

[2]) Quantz Versuch S. 303. Sie sind ein uraltes Charakteristikum der Triosonate, vgl. Mennicke S. 52.

[3]) Daß solche Ueberhäufung, vor der Quantz warnt, auch von den Zeitgenossen als störend empfunden wurde, beweist die mehrfach zitierte Kritik Marpurgs über Konzerte (Trios) von J. G. Arnold, vgl. S. 41.

[4]) Auch in der Anordnung der Sätze mit dem Allegro an der Spitze.

[5]) Nr. 10, 12 und 20 de Westphal.

[6]) Wotquenne Nr. 79, Nr. 22 de Westphal.

[7]) Wotqu. Nr. 80, Nr. 23 de Westph.

beiden Trios führt Bach also die von ihm eifrig gepflegten kleinen Sonderformen, die Forkel, teilweise mit Recht, tadelte, dem Bachschen „Trio" zu; dann aber bietet er mit dem zuletzt genannten Werke eines der frühesten Beispiele für das elegisch-empfindungsvolle freie Geigenstück, dessen Pflege noch heute zu konstatieren ist. In dem Ausdrucke seiner Gefühle ist Bach hier wie in vielen Adagiosätzen der Trii ein Meister; auch die Klavierbehandlung ist vollendet und beweist, daß, mögen die Urteile über Ph. E. Bach auch noch so stark differieren [1]), er doch ein gewaltiger Herrscher auf diesem Gebiete war.

Außer den beiden letzten, in Hamburg geschaffenen Werken, und jenen ersten Trios Leipzig 1731, die nachträglich in Berlin umgearbeitet wurden, fällt das gesamte Schaffen Ph. E. Bachs auf dem Gebiete des Trios in die Berliner Jahre. Dies bedeutete zweifellos eine große Anregung für die Berliner Musikwelt, besonders, weil das strenge äußere Gewand der Kunstgattung ihrem reaktionären Sinne sehr behagte. Denn von den Eigenschaften, die Burney [2]) den Deutschen nachsagt: Gründlichkeit, Geduld, Weitschweifigkeit und Pedanterie — eine Behauptung, die sicher nicht ganz in der Luft hängt, — kam ein gutes Teil der letzteren auf Kosten Berlins, oder besser Norddeutschlands. Wenn im folgenden im Zusammenhange mit Ph. E. Bachs Trio eine Anzahl Komponisten genannt wird, so soll damit nicht ihre sklavische Abhängigkeit, sondern im allgemeinen die Stilähnlichkeit betont werden, die allerdings bei einem engeren Kreise auf Abhängigkeit beruhen mag.

Als Bratschist der Berliner Hofkapelle 1741—46 stand **Joh. Heinr. Rolle,** ein Sohn jenes Rolle, der 1716 mit Sebastian Bach die Hallesche Orgel prüfte, Phil. E. Bach wohl ziemlich nahe. Ein Trio in c moll mit Violine [3]) beginnt er mit einer längeren, aus Rezitativ und Largo zusammengesetzten Einleitung des Cembalo, worauf die Geige mit einem kantablen Arioso fortfährt. Die nahe Verbindung, die zwischen Phil. Em. Bachs Trio sowie dem folgenden Werke, und der Oper besteht, bestimmt mich, auch hier dieselbe als das anregende Moment anzusprechen, wenn gleich Daffner [4]) die Erklärung der rezitativischen Stellen in Ph. E. Bachs Konzerten aus den Rezitativen der mitteldeutschen Klavierschule vorschlägt.

Denn stärker als überhaupt bisher tritt die weiche vokale Melodik, das ariose Element in einem anderen „Berliner Trio" von **Karl Heinrich Graun** in A dur hervor [5]). Als berühmter Opernkomponist stand dieser der so mächtig die Melodie beherrschenden Gattung sehr nahe. Besonders das erste Adagio, dessen

[1]) Vgl. die Zusammenstellung bei Mennicke S. 77 ff.
[2]) Tagebuch III 279.
[3]) Bibl. Thulemaier (Berlin-Joachimstal).
[4]) A. a. O. S. 29 nach Seiffert I 213 und 253.
[5]) Bibl. Berlin Ms. 8276 enthält dieses und das folgende.

Thematik förmlich nach Gesang verlangt, schöpft durchaus aus dem Borne weichster Kantabilität bis zur Sentimentalität. Aus diesem Charakter treten auch die beiden anderen Sätze, ein Allegro non troppo und ein Vivace im 3/4-Takt, nicht wesentlich heraus. Eigentlich technische Stellen, die man als Erfrischung in der schwülen Opernatmosphäre empfände, werden selten geboten. Der innere Bau der Sätze ist sonatenhaft, geht aber, wie in den meisten dieser Trios, nicht über das seit einem halben Jahrhundert gültige Schema (ohne Themenkontrast, statt der Durchführung Transposition des Anfangs) hinaus.

Gleichen Baues, doch etwas kräftiger ist ein F dur-Trio desselben Autors. Karl Heinr. Grauns Trio gehört entschieden bereits dem fortgebildeten Typus des Phil. E. Bachschen Trios an. Neben dem konzertanten Charakter der Werke beweisen das die langen solistischen Vorspiele der einzelnen Instrumente, nicht allein in den beiden Violintrios, sondern auch in dem einen seiner zwei Trios für Viola[1]) in F dur, auf deren Besetzung Graun das Bachsche Prinzip übertrug.

Merklich unterscheidet sich von solchen Werken ein viersätziges Trio in G dur[2]), das Eitner **Joh. Gottl. Graun** zuschreibt. In ihm pulsiert das frische, gesunde Leben der deutschen Suite. Einem munteren, leicht hingeworfenen Allegrosatz und einer Aria Larghetto folgt eine reizende Plaisanterie. Der 4. Satz, Vivace, scheidet sich thematisch in zwei Teile, bei deren völliger Wiederholung Geige und Cembalo immer ihre Rollen tauschen. Terzenführungen sind das um und auf der Verknüpfung der beiden Melodiestimmen, denn mit tiefsinnigen Problemen gibt sich das fröhliche Werkchen nicht ab.

Georg Benda schrieb ein Trio in der Form Ph. E. Bachs für seine „Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke für geübte und ungeübte. II. Teil, Gotha 1781“ [3]). Das in kräftigem Tone gehaltene Werk ist in drei Sätze: Mezzo allegro (G dur), Andantino (3/4 Takt, C dur) und Allegro (3/4 Takt, G dur, in Menuettart) geschieden und beginnt mit einem längeren Solo der Geige, welches das Cembalo nach Generalbaß begleitet; die Baßstimme ist hiebei unbeziffert und die rechte Hand des Klaviers zweistimmig ausgesetzt.

Besondere Erwähnung verdient der fortschrittlich gebaute Durchführungsteil der Allegrosätze. Im ersten Allegro überträgt die Geige nach der Reprise und der üblichen Transposition des Hauptthemas dasselbe auf eine fremde Stufe, ebenso hierauf das zweite (nicht kontrastierende) Thema. Nachdem in der Violinstimme auch noch das Hauptthema auf der II. Stufe erschienen ist, bringt das Klavier die Wiederkehr. Aehnlich verwertet der Durchführungsteil des 3. Satzes Stücke des ersten Themas in beiden Instrumentalstimmen (eine primitive Art des „Zerbrechens“ des

[1]) Bibl. Berlin Ms. 8275.
[2]) Bibl. Darmstadt Ms. 4247.
[3]) Bibl. Schwerin.

Themas) und schiebt zwischen diesen verarbeitenden Teil das veränderte zweite Thema ein, ehe eine volle Wiederkehr desselben erfolgt.

Nichts anderes als eben solche Trios sind die „Duetti a Cembalo Obligato e Violino o Flauto Traverso concertato . . . . composti dà **Cristoforo Schaffrath**" op. 1 Norimberga [1]). Die Beiordnung der beiden Soprane, auf die sich der Titel „Duetti" jedenfalls bezieht, erfolgt nach dem Muster des Trios; daneben fehlen nicht Stellen mit nur bezifferten Basse. Bemerkenswert ist die konzerthafte Satzordnung mit dem Adagio in der Mitte (ausgenommen Nr. VI). Der innere Satzbau zeigt die übliche Sonatenform. Die Stücke sind merklich trockener als Grauns Trio. Klavieristische Figuren in der Geigenstimme (Duo II, I. Satz, Takt 49 f.) erinnern an des Komponisten Beruf (Kammercembalist) und Hauptinstrument.

Ueber die strenge Dreistimmigkeit [2]) der vorstehenden Trios mit obligatem Cembalo geht ein Werk dieses Kreises, das oe. 3 **Franz Bendas**, bereits merklich hinaus und nähert sich dadurch der im folgenden Kapitel ausführlicher behandelten, moderneren Gattung der Geigensolosonate, der „Sonate für Klavier mit Begleitung einer Geige". Diesen letzteren Titel trägt nun allerdings ein Exemplar des oe 3., ein Druck von Hummel in Berlin, also bereits nach 1774 [3]). Aber die einzelnen Zyklen (drei im ganzen) sind nicht allein im folgenden Notentexte als „Trio" bezeichnet, sondern die Behandlung von Geige und Klavier in ihrem gegenseitigen Verhältnisse weist auch noch entschieden auf das Berliner Ph. E. Bachsche Trio hin. Es treten jene Solostellen, wenn auch viel kürzer (wenige Takte lang) auf, zeitweise spielt das Klavier nach beziffertem Basse. Die Violine ist, dem Triocharakter entsprechend, im allgemeinen auch noch zu selbständig für die „Klaviersonate mit Geigenbegleitung". Aber verschiedentlich tritt sie doch schon untergeordnet auf (wenn auch noch so kurz), wo sie im Bachschen Trio herrschte: man vergleiche den Anfang des Trio III. Die Anordnung der Sätze mit dem langsamen (in Trio II ein Siciliano) in der Mitte entspricht der neuen Zeit. Die virtuosen Läufe des Tasteninstrumentes sind Reste aus dem alten Cembalostil [4]); daneben überträgt aber der Komponist, besonders in Nr. 3, die Ph. E. Bachsche Klavierbehandlung, die neue Scarlattische Art [5]), auf sein Trio. Das nicht allein, auch die

[1]) Bibl. München (dürfte um 1750 zu datieren sein, da Eitner 1754 ein op. 2 verzeichnet). Es ist jedenfalls das Werk, das Hiller (Wöchentliche Nachrichten III 83) mit dem „halben Dutzend sehr schöner Trii" von Schaffrath meint.

[2]) Zu den seltenen Ausnahmen von dieser Regel gehören Akkorde des Cembalo an markanten Stellen wie Anfang oder Schluß des Satzes.

[3]) Vgl. Riemann Vorrede zu Denkm. d. Tonk. Bd. XXXIX S. VII. Das betreffende Original befindet sich in Bibl. Dresden.

[4]) Riemann a. a. O. S. VIII.

[5]) Vgl. Seiffert I 426: Bachs Schüler wurden Scarlattis geistige Nachfolger.

reichere Vortragsbezeichnung der Klavierstimme geben dieser ein moderneres Aussehen, das an die „Klaviersonate mit Geigenbegleitung" erinnert, letztere lassen neben thematischen Eigenheiten (runderen Klavierfiguren etc.) mit einiger Wahrscheinlichkeit auf eine Verwendung des Pianoforte schließen. Die eigentümlich singende Thematik, die vereinzelt Mozart vorausahnt [1]) (z. B. Anfang von I, 2. Satz, Cantabile; III, 2. Satz, Arioso), die Bezeichnung dolce der zweiten Themen in der nunmehr völlig fertigen Form, also das bewußte Hervorheben eines Gesangsthemas, reden von einem ziemlich tiefgehenden Mannheimer Einfluß, vielleicht speziell Schoberts, dessen bedeutende Werke Benda jedenfalls gekannt hat. Mit seinem Wirken wird sich das folgende Kapitel näher beschäftigen.

Während in den Werken der genannten Komponisten das Bachsche Trio für obligates Cembalo mit Violine (oder Flöte) seine Nachfolge fand, lebt die alte deutsche Solosonate ohne Baß, die Bach zu so außerordentlicher Höhe entwickelt hatte, in dem Schaffen **Friedr. Wilh. Rusts** fort. Neben mehreren begleiteten Solosonaten hat dieser (wie das Verzeichnis seiner Werke von Wilh. Rust im Musikalischen Konversationslexikon Mendel-Reißmanns besagt) drei Sonaten für Violine allein geschrieben in d moll, B dur und A dur. Wenn sie auch, wie natürlich, einen Vergleich mit den unerreichten Bachschen Solos nicht zulassen, hat sich der Meister, der auf dem Gebiete der Klaviersonate der Zukunft so bedeutsam vorgriff [2]), in ihnen doch einen höchst eigenartigen Stil, — halb Bach, halb Mozart, sagt eine ältere Konzertkritik [3]) nicht schlecht — geschaffen, der nur wünschen läßt, die trefflichen Werke mögen von seiten der Praxis noch eingehendere Berücksichtigung als bisher finden [4]), nicht zuletzt wegen der für ihre Zeit wahrhaft glänzenden Entwicklung der Geigentechnik, die große Achtung vor dem Geiger Rust einzuflößen imstande ist; besondere Erwähnung verdient die reiche Verwendung des Pizzicato der linken Hand.

Zu der musikalischen Bildung Friedr. W. Rusts hatten Bachs Werke den Grund gelegt [5]). Diesen Einfluß spürt man noch in den Fugensätzen der beiden erstgenannten Sonaten. Zwar fehlt seine Spur auch in den anderen Stücken nicht, aber sie tritt doch viel unschärfer hervor neben ihrem starken französischen Einschlage. Für die Bedeutung des gallischen Elementes spricht die reichliche Verwendung und sehr zierliche und geschickte Gestaltung der Tanzsätze (vgl. hierzu die reizende Gigue der d moll-Sonate). Nicht unwesentlich ist auch die Anwendung französischer Namen

---

[1]) Vgl. oben S. 56 f.

[2]) Vgl. E. Prieger, F. W. Rust. Ein Vorgänger Beethovens. Köln 1894.

[3]) Allgem. musikal. Ztg. VIII. Jhrg. 1873, Spalte 109.

[4]) Die beiden ersten Werke sind im Neudrucke bei Peters erschienen, die Sonate in d moll mit der obligaten „Klavierbegleitung" von David. Prieger (S. 3) nennt die Ausgabe mit Recht eine Verballhornung. Vgl. auch die obige Kritik in Allg. mus. Ztg.

[5]) Vgl. W. Hosäus, Fr. W. Rust und das Dessauer Musikleben 1882, S. 20, 79.

(Gigue, Chaconne, Couplet, Bourrée, Double etc.), der Menuettcharakter der Gigue in der B dur-Sonate u. a. Schließlich verleiht der Komponist sogar seiner ganzen d moll-Sonate die Gestalt der französischen Ouvertüre, indem er das prächtige Grave, das als 1. Satz zur Fuge überleitet, verkürzt und in Dur am Schlusse des Zyklus vereint mit der Gigue wieder auftreten läßt. Indes vermochte Rust nicht, was dem Genie Bachs möglich war: sich fremder Nationen Bestes zu eigen und dienstbar zu machen, ohne im geringsten seine deutsche Eigenart zu opfern.

Der Solosonate ohne Baß werden wir wieder begegnen inmitten der Mannheimer Schule, deren hochbedeutendem Wirken wir uns jetzt zuwenden. Es hat den Gegensatz zwischen Nord und Süd wesentlich verstärkt und dazu beigetragen, daß sich der Schauplatz der Musik-, speziell Instrumentalmusikentwicklung immer mehr nach Süden verschiebt.

2. Von Schobert bis Mozart.

a) Schobert und die Mannheimer.

Es ist das besondere Verdienst der Denkmäler der Tonkunst in Bayern und in ihrem Gebiete Hugo Riemanns, die Vorgeschichte des Stiles des leuchtenden Wiener Dreigestirns Haydn—Mozart—Beethoven erhellt zu haben durch Hinweis auf jene Komponistenschule bedeutender Meister in Mannheim, die nicht allein an künstlerischem Werte ihre Vorgänger und Zeitgenossen weit überragte, sondern auch auf ihre Zeit einen bedeutsamen Einfluß ausgeübt hat. Die Epoche der „Kantabilität", der Melodie (im Anschlusse an die neapolitanische Oper) hatte ihnen die Vorarbeit geleistet. In diesem Sinne nur, nicht im Sinne einer Abhängigkeit, sind Werke wie Stamitzens op. 6 innerhalb Mannheims zu verstehen. Sie mußten die Melodik nur geschmeidiger machen, daß sie zu dem intimen Gefühlsausdrucke in Mannheimer Werken, schließlich zu den künstlerischen Offenbarungen der großen Wiener brauchbar würde. Es gab im frühen 18. Jahrhundert eben nur einen Bach, dessen Genie rücksichtslos die spröden Mittel seinem inneren Willen zwingen und über ein Jahrhundert hinaus Beethoven die Hand reichen konnte. Speziell Beethovens Zusammenhang mit Mannheim, teils mittelbar durch seinen Lehrer Neefe, teils wahrscheinlich durch persönliche Kenntnis der Mannheimer Werke, hat Ad. Sandberger in seinen Vorlesungen über „Beethovens Leben und Werke" betont, zugleich aber auf gerechte Grenzen zurückgeleitet. Denn man darf andererseits Haydns, Mozarts und Ph. E. Bachs Anteil an der Grundlage Beethovenschen Schaffens nicht zu gering veranschlagen, wie es Hugo Riemann, der tatkräftige Vorkämpfer für die Anerkennung der Mannheimer Schule, im Eifer des Reformators tat [1]).

[1]) Vgl. H. Riemann, Beethoven und die Mannheimer, „Musik" Jahrgang 1907/08.

Nicht nur in dem inneren Geiste ihrer Werke, wie er sich vor allem in der thematischen Eigentümlichkeit äußert, auch in kompositionstechnischer Beziehung war es den Mannheimern beschieden, auf die folgende Entwicklung der Instrumentalmusik überraschend hinzuweisen. Sandberger nennt in seiner ausführlichen Studie „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts"[1]) als die Komponenten der zuerst in Haydns Quartetten auftretenden thematischen Arbeit „den Kontrapunkt und die Freiheit". Wenn auch in anderer Art, so hatten doch die Mannheimer die Notwendigkeit der Nebeneinanderstellung von Homophonie und polyphonen Elementen bereits erkannt und angewendet, wie Riemann[2]) näher ausgeführt hat. In der Violinsonate tritt indes dieses wechselweise teils kontrapunktische, teils homophone Behandeln der Stimmen, der Wechsel zwischen Bei- und Unterordnung, der die Violinsonate des 19. Jahrhunderts charakterisiert[3]), noch nicht mit den Mannheimern auf. Die Violinsonate mußte sich unter anderem erst die hiezu nötige Klavierstimme schaffen; das Verdienst, das Feld eröffnet zu haben, auf dem dann Mozarts und Beethovens Werke in vollendeter thematischer Arbeit erblühen konnten, gebührt, wie Riemann im 39. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst[4]) dargetan hat, abermals einem Mannheimer Künstler, **Johann Schobert.**

Die Sonatenentwicklung, die den beiden genannten Idealen zudrängte, mußte vor allem das Klavier zu seinem Rechte kommen lassen, ihm Gelegenheit zur erwünschten Ausbildung seiner Fähigkeiten geben; sie vertrug daher sogar eher ein Dominieren des Klaviers, als der Violine. Das sollte ihr in der nun folgenden Entwicklung der „Klaviersonate mit Begleitung einer Geige", wie der charakteristische Titel lautet, in reichem Maße zuteil werden, hie und da in zu reichem. Man würde dieser Kunstgattung, abgesehen von ihrer großen Bedeutung für das Freiwerden der Vorzüge der Klavierbegleitung, aber unrecht tun, wollte man aus dem letzteren Umstande ihre Inferiorität in der Geschichte der Violinsonate folgern. H. Riemann (a. a. O.) ist bereits dieser Ansicht entgegengetreten, auf die wir im folgenden noch zurückkommen.

Man müßte denselben Vorwurf, wichtige Hilfskräfte zum künstlerischen Zwecke nicht voll ausgeschöpft zu haben, der Generalbaßsonate der alten Zeit machen, die dieser notwendigen Bedeutung des Klavierparts gänzlich ferne stand, besonders was die gerade in der neueren Klaviermusik so wichtige rechte Hand des Pianisten betraf. Noch Vogler verlangt in seinem höchst inter-

[1]) Altbayrische Monatsschrift 1900, Jhrg. II S. 41 ff. Dieser höchst wertvolle, bereits mehrfach zitierte Aufsatz berührt sich stofflich allenthalben mit meiner vorliegenden Arbeit, namentlich mit diesem letzten Kapitel. Seine Herbeiziehung zur steten Ergänzung der nun folgenden Ausführungen, die sich zum großen Teile auf dortige Anregungen stützen, ist sehr erwünscht.

[2]) Große Kompositionslehre II 5.

[3]) Vgl. dazu Riemann a. a. O. II 98.

[4]) Ausgewählte Werke von Johann Schobert.

essanten Werke „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" (II 1779/80 S. 300), daß die linke Hand beim Akkompagnement stärker sein solle [1]; der Baß hat im alten Solo in allen Fällen mehr zu sagen. Hingegen wächst der Wert der Klavier-Oberstimme im Laufe der Zeit. Das spricht sich schon in der Homophonie manches Klaviersatzes des großen Bach (selbst in Fugen) aus, endlich in seiner Fixierung der Oberstimme des Klavieres in seinen Trios. Es ist der Grundgedanke der Klavierkomposition in der Zeit Phil. E. Bachs, die vor allem die Führung der Melodiestimme beachtet, ihr selbst den Baß in den gedankenlosen, bloß mehr harmonisch füllenden Albertischen Bässen zum Opfer bringt.

Der Behauptung, die Klavierstimme sei in der Generalbaßsonate von sehr untergeordneter Bedeutung gewesen, widerspricht selbst die Tatsache nicht, daß zu keiner Zeit des Generalbaßspieles das Greifen bloßer Füllakkorde der geforderten Wirkung entsprach; bestätigt doch noch 1731 Mattheson in seiner Generalbaßschule (S. 9), daß es „nicht genug sey / den General-Baß recht / nehmlich ohne Fehler zu spielen; sondern / daß er auch wol / nehmlich künstlich und zierlich / herauskommen müsse" [2]. Die Oberstimme des Cembalo (bezw. der Orgel), der die „Führung" im Part des Tasteninstrumentes doch allein möglich gewesen wäre, mußte sich naturgemäß nach der Geige richten, während der Baß, dem polyphonen Prinzipe entsprechend, zwar ab und zu thematisch mitwirkte, die „Führung" aber selbstverständlich nie übernehmen konnte. Unbeschränkt herrscht daher die Geige, und es war eigentlich nur das Aufdecken eines latent in dieser Solosonate schlummernden Charakterzuges, wenn der Komponist (nahe lag das besonders bei den Geigerkomponisten) sein Hauptaugenmerk auf virtuose Ausgestaltung der Solostimme richtete, wenn die Solosonate endlich, je nach dem Charakter des Schaffenden, n u r technische Züge bot. Parallel mit der wachsenden Bedeutung des Technischen geht ein allmähliches Verzichtleisten auf die thematische Bedeutung der Baßstimmen: wie Sandberger [3]) nachwies, finden sich Beispiele hierfür schon 1649 bei Mellini, deutlicher bei Torelli und Corelli.

Bach drang, diesen Mißstand in der Klavierbegleitung zu beheben, von seiten der Polyphonie dagegen vor. Aber die Klaviertechnik macht doch schon in der folgenden Generation, in dem Schaffen einflußreicher Meister wie Rameau, Scarlatti, Ph. E. Bach, eine zu entscheidende Wendung von der reinen Polyphonie zur Homophonie, als daß diese Form dauernd hätte bestehen können.

Die Klaviermusik brach sich scheinbar da selbst Bahn. Noch in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war sie an Wert-

[1]) Vgl. näheres darüber bei S a n d b e r g e r, Denkm. d. Tonkunst in Bayern, I, S. XXXVI.

[2]) Vgl. hiezu die breiten Ausführungen über die Kunst des Akkompagnements bei Quantz (Versuch . . .) und Ph. E. Bach (Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, (Neudruck in Leipzig).

[3]) Denkm. d. Tonk. i. B. I, S. XLIV.

schätzung weit hinter anderen Kunstzweigen zurückgetreten[1]). Durch das Schaffen der genannten Meister aber war die Bedeutung des Klavierspiels allenthalben gehoben worden. Es wurde nach und nach ein gefährlicher Rivale des Geigenspiels, speziell der Solosonate, die mit den 50er Jahren des Jahrhunderts den Höhepunkt ihrer Macht überschritten hat und, wie die folgende Darstellung noch mehrfach zeigen wird[2]), an Zahl bereits hinter vollstimmigeren Werken zurücktritt[3]).

Die Art, wie sich nun das aufstrebende Klavierspiel mit der Geige in der „Klaviersonate mit Begleitung einer Geige" verband, scheint gleich dem Bachschen Trio, sich auf eine alte Kunstübung zu stützen, die noch im 18. Jahrhundert verschiedentlich in die Praxis eingreift. Im Jahre 1762 spricht ein Vorwort Breitkopfs zu Hillers „Raccolta delle megliore Sinfonie", Lipsia, das Mennicke (S. 86) als Beweis gegen improvisierte harmonische Ausfüllung der alten Klavierstücke durch den Pianisten zitiert, von der Möglichkeit, die Violine zu dieser harmonischen Ergänzung zu verwenden. Vom Jahre 1746 aber existiert ein viel früheres Beispiel, woselbst die Violine in Gesängen mit Generalbaßbegleitung eine auffallend ähnliche Stellung zu der Gesangstimme einnimmt, wie später die Violinstimme zum Klaviersopran. Es ist „Des Musicalischen Zeitvertreibs Zweyter Theil", Frankfurt und Leipzig[4]). Das Werk ist unter anderem auch durch Uebertragung von Instrumentalformen (Aria, Menuett, Polonoise, Siciliana) auf die Gesangmusik interessant. Wir lernten in Frankreich in den Werken Couperins, Mondonvilles, Rameaus bedeutende Vorläufer eines Kammerwerkes für Klavier mit Begleitung der Streicher kennen, deren teilweises Entstehen aus dem beliebigen Mitspielen eines Klavierstückes durch Streicher, die dann die eine oder andere Stimme des Klavierparts aufgreifen[5]), sehr wahrscheinlich ist. Eine Parallele fände diese Kunstübung in dem Mitspielen des Basso continuo des Cembalo durch das Cello, das diese Form noch lange bis in die Zeiten des Klaviertrios hinein beibehielt, schließlich aber in der alten

[1]) Das beweist ein hochinteressantes Verzeichnis, das Nef (IMGZ IV, 385 ff.) von einer Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mitteilt:

Ouvertüren . .	276	Nummern	
Quadro	238	„	(!)
Triosonaten . .	204	„	
Solos für Violine	95	„	
Arien	157	„	
Cembalo . . .	1	„	(!)

[2]) Vgl. auch den vorstehenden Katalog.

[3]) Hierauf scheint sich eine Bemerkung Burneys (I 242) zu beziehen, der aus Neapel (gelegentlich einer Nachricht über Barbella) berichtet: „Man macht hier nichts aus den Solospielen, welche selten vorkommen; so daß unterrichten und im Orchester mitspielen sein vornehmes Geschäft ist."

[4]) Bibl. München Mus. pr. 4° 954.

[5]) Es muß in diesem Falle nicht die Oberstimme, es kann auch die Mittelstimme (siehe das Zitat aus Hillers Raccolta) sein.

Scheinmonodie der Gambenmusik, wo der Gambist eine Stimme des fertigen Klavierparts herausgriff; die wesentliche Aehnlichkeit dieses letzteren Kunstzweiges und der Klaviersonate mit Streicherbegleitung geht sogar bedeutend tiefer als die mehr äußerliche Verwandtschaft zwischen Gambenspiel und Generalbaßsonate, oder der letzteren und der Klaviersonate mit Begleitung. In diese dunkle aber höchst interessante Frage könnten vor allem nähere Nachrichten über die Stimmenverteilung in Couperins „Concerts royaux"[1]) und ihre eventuellen Vorgänger Licht bringen.

Schoberts Leben ist leider noch ein fast unerschlossenes Gebiet[2]). Einer Biographie dieses Mannes wäre es beschieden, durch Feststellung, ob Schobert schon früher als 1760 in Paris wohnte oder wenigstens in engen Beziehungen zum französischen Kunstleben stand, mit Sicherheit einen direkten Einfluß jener französischen Werke auf die Schöpfung der deutschen Klaviersonate mit Geigenbegleitung nachzuweisen. Schon damals lebte Paris als Kunst- und besonders Musikstadt mächtig auf, und die Blicke aller Musiker waren dahin gerichtet. Mondonville aber war zu gleicher Zeit daselbst ein einflußreicher, vielgespielter Komponist[3]), dessen Werke am wenigsten einem in Paris Wohnenden entgehen konnten[4]). Sein oe. 3 aber steht in den 40er Jahren, in die wir es verlegten, in der Literatur vereinzelt da, und weist anderseits so entschiedene Verwandtschaft mit den ersten bisher bekannten Werken der neuen Richtung, Schoberts Sonaten auf, daß man nicht ohne Grund einen nahen Zusammenhang der Komponisten annehmen darf.

Zunächst ist, wie bereits betont, beiden ein sehr Wesentliches gemeinsam: sie gehen vom Klaviere als dem maßgebenden Faktor aus. Von einer Antiquierung des Generalbasses in Schoberts Sonate kann man nur in dem Sinne sprechen, als er etwas gänzlich Neues, an das Vorhergehende nur äußerlich erinnerndes an Stelle der Generalbaßsonate setzte — die, wie wir sahen, von der Opern-Monodie, dem Solo, ausgeht — und die zunehmende Beliebtheit der neuen Kunstgattung, Klaviersonate mit Geigenbegleitung, der ein Wirken auf viel breitere Schichten der Musikwelt beschieden war[5]) vor allem zur Antiquierung des Generalbasses in der Geigensonate beitrug.

Der Bedeutung des Klavieres im Zusammenspiel entsprechend sind dem Geiger nun ganz andere Aufgaben gestellt als früher. Die virtuosen Läufe und effektvollen Spielfiguren muß er zum größten Teile dem Klaviere überlassen, dessen eigenstes Gebiet, solange der kurzatmige Ton des Cembalo erklang, und auch

[1]) Seiffert a. a. O. I S. 438.
[2]) Vgl. Riemann Lexikon.
[3]) Vgl. Brenet, Les concerts en France, 1900, S. 255 ff.
[4]) Daß Schobert zur Zeit, als sein op. 1 gedruckt wurde, schon in Paris „Clavessiniste de S. A. Ser. le Prince de Conti" war, beweist Riemanns Verzeichnis der Werke Denkm. d. Tonk. Bd. 39. S. XVII.
[5]) Siehe das Folgende.

noch lange später in der Klavier-Violinsonate technische Probleme bleiben [1]). Dies allein stellt die neue Sonatengattung in krassen Gegensatz zum Bachschen Trio. Die Geige ist gewöhnlich auf einfachere Stimmführung angewiesen und belebt diese mit dem gleichzeitig so beliebten kantablen Element, das ihrer Eigenart ja am besten entspricht (man sieht wie merkwürdig schon hier Geige und Klavier je ihr besonderer Wirkungskreis zugewiesen wird, eine Einrichtung, die z. B. noch in Mozarts Sonaten geltend bleibt).

Zum großen Teile begleitet die Geige bloß in Terzen oder Sexten, oder geht unison mit dem Klaviere. Bedeutet schon die erstgenannte Begleitungsart, die uns vom Bachschen Trio her bekannt ist, gegenüber etwa der Polyphonie keine Bereicherung des Stimmgewebes, so ist vollends das Unisono nicht mit Unrecht der ganzen Gattung der neuen Violinsonate zum Vorwurfe gemacht worden. „Die von Beethoven gegenüber seinen direkten Vorgängern auffallend konsequent durchgeführte Einschränkung des Unisono der beiden Canti ist also als ein Fortschritt der Technik anzuerkennen und zur Nachahmung zu empfehlen [2])". Abgesehen davon, daß diese Unisonostellen den Verlust einer selbständigen Stimme bedeuten, sind sie aber, wie Riemann betont hat, nichts so außergewöhnlich Neues in der Geschichte, für was man sie auf den ersten Anblick halten möchte; höchst wahrscheinlich wird schon die Generalbaßsonate auf den Gedanken einer zeitweise unisonen Stimmführung der beiden Soprane verfallen sein. Unwesentlich werden — dies weist Riemann [3]) überzeugend an Beispielen aus Schobert nach — selbst die unselbständigsten Geigenstellen nur in den allerseltensten Fällen, bei Schobert nie, und zum mindesten lassen sich koloristische oder Schönheitsgründe anführen, warum man dem „Geige ad libitum" im Titel, das besonders die frühen Werke der Richtung sehr freigebig vorschreiben, nicht durch Weglassen des Streichinstrumentes entspricht; ausgenommen sind die Fälle, in denen die Geigenstimme erst später dem Klavierwerke aufgedrungen wurde (siehe unten Mozart, Köchel Nr. 570, J. Chr. Bach op. 1), ein Experiment, das, bezeichnend für die Thematik dieser Kunstgattung (Sequenzen in Terzen etc.), auf nicht allzuviele Hindernisse stieß.

Der Literatur mit nicht obligater Violine wird übrigens von den Komponisten, augenscheinlich aber erst im Laufe der Jahre, eigens eine solche mit obligater Geige [4]) (am Titelblatte besonders erwähnt) gegenübergestellt, die dem Streichinstrumente eine wichtigere Rolle im Sinne der Mozartschen Sonate anweist. Trotzdem darf man mit einiger Berechtigung die Frage der mehr

[1]) Vgl. hiezu Riemann, Denkm. d. T. d. 39, S. VIII.
[2]) Riemann, Große Kompositionslehre II 101.
[3]) Denkm. d. T., Bd. 39, S. VIII f.
[4]) Für Violino obligato findet sich auch der Ausdruck „solo" z. B. Hoffmeister Fr. A., Variationi per il Fortep., Violino solo e Basso, etc. Ms. in Bibl. Schönborn, deren Katalog mir Herr Prof. Sandberger gütigst zur Verfügung stellte.

oder minder überflüssigen Geige bei frühen Werken eine Qualitätsfrage der Kompositionen nennen; man stand den Schwierigkeiten einer interessanten Stimmführung des Streichinstrumentes über dem unbedingt maßgebenden Klaviere so ungewohnt gegenüber, wie in den Anfängen des Klaviertrios der Behandlung der Cellostimme. Wenn Mondonville bei der Konzipierung der Geigenstimme derselben noch etwas mehr Selbständigkeit zugesteht als Schobert, so hat das seinen Grund in dem konzertanten Charakter des französischen Werkes. Für die folgende Reihe von Sonaten ist hingegen die merkliche Unterordnung der Geige (mit sehr wenigen Ausnahmen) Regel, eine eigenartige Stellung, die ihren Einfluß auf andere Kunstzweige wohl nicht verfehlt hat. Spitta [1]) konstatiert sie mit berechtigter Verwunderung in Haydns Liedern.

Für die besondere Richtung, welche die Klaviersonate mit Geigenbegleitung in der folgenden Produktion einhielt, war aber noch ein anderer, bisher unwesentlicher Faktor maßgebend. Es ist das aufblühende Musikdilettantentum, nicht im alten Sinne als Bezeichnung für eine Klasse, die sich aus wahrer Hinneigung zur Musik ernsthaft studierend mit ihr beschäftigt, nur, ohne sie zum Erwerbe auszunützen, sondern in seiner schlimmeren, modernen Bedeutung: jene, die noch nicht „so weit sind“, aber alles gerne mitspielen wollen. Vor solchen Musikliebhabern hatte sich die alte Generalbaßsonate selbst geschützt durch die Schwierigkeit der Ausführung sowohl der Solostimme, wie des Akkompagnements. Ueberdies war die Geige ja lange Zeit in der Gesellschaft „unmodern“ [2]). Als aber die Klaviersonate mit Geigenbegleitung kam mit ihrer genauen Schreibweise, derzufolge der Ausführende ohne merklichen Schaden das Denken auf ein Minimum einschränken konnte, stand der Invasion der Laien nichts mehr im Wege; um so mehr, als man sehr geschickt einer Schwäche des musizierenden Publikums entgegenzukommen schien: noch heute sind gegenüber guten Klavierspielern die Geiger dünn gesät. Das Publikum aber verlangt Rücksicht wie ein verwöhntes Kind; die Komponisten bemühen sich, die Geigenstimme recht leicht und dankbar zu schreiben, fügen einmal ein „Violine ad libitum“ ihrem Titel bei, weil die Dilettantenwelt Klaviersonaten zu bevorzugen scheint [3]), anderseits fühlt sich der Verleger verpflichtet, zu einer Klaviersonate eine Geigenstimme arbeiten zu lassen, weil die Geigensonaten höher im Kurs stehen (vgl. Mozart, Köchel Nr. 570). Findet man ja doch noch heute manchen geigenden Dilettanten, der nichts in Ruhe lassen kann, was im Violinschlüssel steht. Ungünstig beeinflußt, wie die entsprechend benannten Ausgaben meist erweisen, hat besonders das schöne Geschlecht die Ausgestaltung der Cembalostimme, auf deren Ausführung es sich, damals wie

[1]) Zur Musik S. 174.

[2]) Der Umschwung tritt mit Corelli ein (Wasielewski, D. V. u. i. Meist. S. 106; näher ausgeführt in dem vollständ. Kap. I meiner Arbeit).

[3]) Vgl. Riemann a. a. O. VIII.

heute, vor allem spezialisierte [1]. „Denn man muß gestehen, daß das Frauenzimmer, ungeachtet es oftmals viel Fertigkeit erlangt, dennoch sich selten um den Ausdruck bekümmert", sagt schon der alte Burney (I 241 f.). Für ein an und für sich erfreuliches Wachsen der Beliebtheit der Geige unter den Dilettanten zeugen die, teilweise auch noch später zahlreich aufschießenden „Sonates faciles, Sonaten für Anfänger, Duette (Instructive) für Schüler etc."

Mit der untergeordneten, gebundenen Stellung der Geige fiel natürlich die Frage nach willkürlichen Veränderungen ihrer Stimme von selbst weg; sie wäre ja auch durch die Dilettanten kaum in befriedigender Weise gelöst worden [2]. Dagegen erhält sich die Verzierungskunst noch lange Zeit in den vor allem von Künstlern kultivierten Zweigen, z. B. im Konzert oder konzertanten Quartett [3]. Es war ein Zufall, daß dieses Ausschalten der Verzierungskunst in der Violinsonate zeitlich ungefähr zusammentraf mit der Verpönung der Ornamentierung im Liede, die einst eine so außerordentliche Rolle gespielt hatte, durch das Programm der Berliner Schule [4]. Als dann ca. 1779/80 neben dem Rokokogeschmack auch der Basso continuo aus dem Liede verschwand, war ihm die neue Geigensonate bereits in der Abschaffung des letzteren, wie der Verzierungen, vorausgegangen; ihre außerordentliche Verbreitung bedeutete die größte Gefahr für die Traditionen des Generalbaßzeitalters.

Wie sehr naheliegend, zieht sich mit diesem Kunstzweige die Violinsonate vom Konzertsaal in das Haus zurück: die Virtuosenmusik wandelt sich in Kammermusik, wenigstens in der Hauptsache, um, — die Geigerkomponisten machen in der Sonate den Meistern der Opern, Sinfonien, Quartette etc. Platz.

Schobert gehört mit seinen einschlägigen Werken der Mannheimer, und zwar älteren Stilperiode, nicht den Epigonen an: „zweifellos ist er noch ein Gebender und nicht nur ein Empfangender, so nahe er sich auch oft besonders mit Richter und Stamitz berührt" [5]. Mannheimer Art wird bei ihm nirgends zur Manier, wie bei den jüngeren Komponisten der Schule; ungezwungen und überzeugend natürlich verbindet er „die verschiedenen erkennbaren Elemente des älteren und des neueren Stils zur Einheitlichkeit". Die Mannheimer Manieren erscheinen organisch mit eigenen Zügen verwachsen. „Nur einer starken Individualität ist eine gleich glückliche Verschmelzung möglich". Spezifisch Schobertisch ist eine eigentümliche Vorliebe für dunkle Tonfärbungen [6].

[1]) Mit dieser „Frauenfrage in der Musik" befaßt sich W. H. Riehl in seiner etwas feuilletonistischen Art in „Musikalische Charakterköpfe" Bd. III. 1878. S. 88 ff. Man vgl. auch Jahn: Mozart, (1. Aufl.) IV 38.

[2]) Diese Tatsache wirft auch ein Licht auf die genaue Vorzeichnung Mozarts in den Sonaten, neben der dürftigen in den Konzerten, vgl. Reinecke S. 10 ff.

[3]) Vgl. Spohr Selbstbiographie I 34, 46, 47 etc.

[4]) Vgl. Friedländer Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1902 I/1, S. XXXVI f., XLII f. (115 ff.).

[5]) Riemann a. a. O. S. VI.

[6]) Riemann S. XIV.

Formell steht Schobert den Mannheimern nicht nach; die Sonatenform ist voll entwickelt. Im ganzen übernimmt die neue Violinsonate die Formen von der Generalbaßsonate, darunter auch Menuett und Polonaise. Besonders die letztere erfreute sich damals der ausgedehntesten Pflege. Mattheson widmet ihr im Vollkommenen Kapellmeister (S. 228)[1]) eine Besprechung, Scheibe (S. 149 f.) geht auf den „pohlnischen" Stil und Telemanns besondere Verdienste um ihn ein. Die politische Verbindung Deutschlands mit Polen (der Kurfürst von Sachsen war König von Polen) mag vielfache Anregung geboten haben. Die Polonaise taucht in der Folge nicht allein neben dem Menuett im Liede (siehe oben „musikalischer Zeitvertreib", auch Spitta, Zur Musik, S. 174), sondern häufig auch in der Oper auf, und die „Aria a la Polacca" [2]) ist noch ein Requisit des 19. Jahrhunderts. In der Violinsonate fanden wir die Polonaise unter anderem bei Veracini und Krebs; Schobert verwendet sie mit besonderem Geschicke und in sehr charakteristischer Weise. Deutlich sieht man, wie Riemann (S. XV) hervorhebt, „die für die Polonäse charakteristischen Ueberbietungen des Taktgewichts der ersten Zeit durch die dritte im Takt"; die Reinheit der Form verdient hier um so mehr lobende Erwähnung, als sich in Deutschland eine korrumpierte Art der Polonaise breitgemacht hatte [3]), von der auch Scheibes Definitionen abhängig zu sein scheinen.

In der dritten Sonate des oe. 4 (nach der Ausgabe von Hummel, Amsterdam) [4]) verwendet Schobert einen ähnlichen Effekt, wie Seb. Bach in der 6. Violinsonate: er beginnt das Werk mit einem Solosatze für Klavier.

Neben merkwürdigen Hinweisen auf die spätere Zeit (vgl. Riemann, S. XVI) treten in op. 8 (Amsterdam, Hummel) reizende Vorahnungen Mozartschen Geistes auf, z. B. in Sonate III 1. Satz Andante Pastorale, 2. Satz Menuetto.

Die neue Klavier-Violinsonate Schoberts trägt mit zur Verbreitung eines neuen, zeitgemäßeren Tasteninstrumentes bei, welches das Cembalo bald verdrängt: es ist das Pianoforte. Durch einen jener merkwürdigen „historischen Zufälle" [5]) trifft dessen Auftreten wieder in eine Zeit, in der die Klaviermusik gerade die ersten Schritte getan hat am Beginne ihrer Siegeslaufbahn, die sie, ohne Unterbrechung, durch das 19. Jahrhundert bis heute fortsetzte. Bei Schobert kann man ob der Anwendung des

[1]) Vgl. auch S. 92.

[2]) Eine solche von Hasse, vgl. B u r n e y II 257; vgl. ferner S p i t t a Musikgeschichtl. Aufsätze 1894, S. 245 f.

[3]) Auf die Unterscheidung der echten und falschen Polonaise geht das wertvolle Lexikon von D o m m e r (Koch) ausführlich ein; vgl. auch M a r p u r g, Krit. Briefe, II 43.

[4]) Unter den Drucken Schobertscher Werke herrscht bezüglich der Opuszahlen die übliche, durch Nachdrucke hervorgerufene Konfusion. Das hier erwähnte op. 4 und 8 befindet sich in Bibl. Dresden. Neudrucke bei Riemann, Denkm. d. T., a. a. O.

[5]) Siehe oben S. 13 (R i e m a n n Praeludien III 164).

alten Cembalo oder des Pianoforte teilweise im Zweifel sein; Riemann entschied sich für das letztere [1]. Daß die Vervollkommnung des Tasteninstruments den Anstoß zu dessen Selbständigwerden in der Sonate gegeben hat, ist unwahrscheinlich, wenn man nach späterem zurückschließen darf; denn es dauert noch lange Zeit, ehe der von jetzt ab stereotype Titel „pour le clavecin ou pianoforte" verschwindet und nur mehr das Pianoforte erwähnt wird.

Die direkte Nachfolge Schoberts innerhalb der Mannheimer Schule war nicht reichlich und beschränkte sich streng genommen nur auf zwei Autoren, Karl Stamitz und Carlo Gius. Toeschi. Der Grund dieser überraschenden Tatsache liegt darin, daß sich in Vorausahnung moderner Verhältnisse das Interesse der Mannheimer Künstler auf verschiedene Zweige der Kammermusik erstreckte, wie Streichtrio, Duett und Klaviertrio.

Johann Stamitz, das berühmte Haupt der Schule, hat sich in hervorragender Weise auf dem Gebiete des Streichtrios betätigt, das um diese Zeit von der Theorie bereits als ebenbürtig der Triosonate, aus der es entsprungen war, an die Seite gestellt wird [2]. Riemann hat sechs Werke dieser Besetzung von Johann Stamitz in seinem Collegium musicum (Nr. 1—6), eines, op. 1 Nr. 1 in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Bd. III, 1. Teil veröffentlicht, und auf den ganz neuartigen Charakter der Musik, namentlich in den Anfangstakten, verschiedentlich hingewiesen [3]. Einen vorzüglichen Ueberblick über die Geschichte des Streichtrios, der hier keiner zeitlichen Ergänzung bedarf, gewährt Sandbergers Studie: „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts" (S. 57 f.).

Das Duett erfährt innerhalb der Mannheimer Schule seine Pflege unter anderem auch durch Johann Stamitz und zwar in einem eigenartigen Werke: „2 Divertissements en Duo pour un Violon seul sans Basse. Vienne" [4].

Die Idee, ein Duo für eine Violine zu setzen, hatte bereits Biber in seinen Sonaten 1681 aufgegriffen und schon im Jahre 1694 war ihm Joh. Jak. Walther in seinem Hortulus chelicus darin nachgefolgt [5]. Zwischen diesen älteren Werken und jenem von Johann Stamitz besteht indes in der Behandlung der duettierenden Stimmen ein tiefgreifender Unterschied. Unter dem Einflusse vor allem wohl der homophonen Etüde (Caprice) war das Ideal des Stückes für Violine allein ein anderes geworden, auch die Form des Duetts hatte im Laufe ihrer Entwicklung eine starke Veränderung erfahren, wie ein kurzer Rückblick auf ihre Geschichte vom Anfange des Jahrhunderts an beweist.

[1] A. a. O. S. X.

[2] Vgl. Sulzer a. a. O. IV 328. Auch Hiller (Wöch. Nachr. III 98) verwendet den Namen Trio bereits ohne Unterschied für Streichtrio, Triosonate und Solo mit obligatem Cembalo.

[3] Große Kompositionslehre II 114 ff.

[4] Bibl. Schwerin. Neudruck in Alards „Les maitres class. du Violon".

[5] Wasielewski, Die Viol. u. i. M. S. 206 f.

Eine Geschichte des Instrumentalduos in dem Sinne eines Stückes für zwei Soloinstrumente ohne Begleitung ist bisher nur von W. H. Riehl in kurzen Zügen in seinen „Musikalischen Charakterköpfen" (Bd. III S. 63 ff.) im Anschlusse an Viottis Violinduette skizziert worden. Die wertvolle Sammlung „Kleine Handbücher der Musikgeschichte", herausgegeben von Herm. Kretzschmar (Leipzig, Breitkopf & Härtel) stellt eine Abhandlung hierüber in Aussicht. Das folgende ist als Versuch zu betrachten, Riehls Skizze für die Zeit vor 1770 in Kürze zu ergänzen.

Das ältere Instrumentalduo tritt gewöhnlich imitierend auf. Duette dieser Art mit Begleitung gab es schon lange in der Vokalmusik [1]. „Duette ohne Baß im allgemeinen reichen noch weiter zurück und hießen im 16. Jahrhundert Bicinia, auch Diaphona". Zu besonderer Blüte erhob sich im Laufe des 17. Jahrhunderts das Kammerduett; Riemann weist schon 1623 bei Quagliati ein Beispiel (mit obligater Violine) nach [2]. Wertvolle Beiträge zu seiner Geschichte bringt die Herausgabe Steffanischer Duette durch Sandberger und Einstein in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern. Auch Chrysander [3]) hat sich über das Duett mit und ohne Instrumentalbegleitung ausführlich ausgesprochen. Was das Instrumentalduett ohne Begleitung im besonderen betrifft, hat Riehl (S. 65) mit Recht auf die Triosonate als Ausgangspunkt desselben hingewiesen. An sie gemahnt ohne weiteres der gewöhnlich streng imitatorische, also polyphone Stil des alten Instumentalduetts ohne Begleitung. Es scheint mir nicht ohne Bedeutung zu sein, daß sich ein offensichtlicher Beleg für den Zusammenhang der Triosonate mit dem Instrumentalduett in sehr früher Zeit in einem französischen Werke vorfindet. Vielleicht kann dies einen Fingerzeig auf die Heimat des letzteren geben. Waren es ja auch später vor allen anderen Nationen die Franzosen, die das Duett mit Vorliebe pflegten. Die Autoren des wertvollen Bandes, den die Münchner Bibliothek besitzt und der Instrumentalsolos und Duette in sich vereinigt, sind La Barre und Hotteterre [4]).

Beide schreiben ihre Duette in Suitenform, wie ihre Sonaten (auch im Titel „Suitte de Pieces ...." ausgesprochen), La Barre ausdrücklich nur für Querflöte, Hotteterre, „a deux Dessus sans Basse Continue, (wie seine Solosonaten) Pour les Flutes Traversieres, Flutes a Bec, Violes etc." Die Drucke von La Barre fallen in die Zeit 1709—14 (6 Suiten), der Hotteterres (nur 1 Suite) 1712. Des letzteren Werk repräsentiert augenscheinlich eine der frühesten Duettsammlungen für Violine. Hotteterres „Premier livre de Pieces pour la Flûte trav. etc." (Solos, in 2. Auflage 1715) schließt nun unter anderem mit zwei Triosonatensätzen für zwei Flöten „avec une Basse adjoûtée dans cette edition." Es wäre ein vor-

[1]) (Bei Viadana).
[2]) Riemann Lexikon, Art. Duett.
[3]) Händel I 326 ff., vgl. auch Nagel Gesch. d. Mus. in England II 208.
[4]) Ueber ihre Solos vgl. das vollständige Kap. IV meiner Arbeit.

eiliger Schluß, anzunehmen, daß hier die Abzweigung erfolgte; der Schluß hätte hier keine weitere Bedeutung, als eine jener problematischen, müßigen Prioritätsfragen anzuregen. Es genüge, daß unser Beispiel beweist, was wir wissen wollen: daß die strengen Imitationen des frühesten Instrumentalduetts, das vorerst gewöhnlich unter zwei Instrumenten gleicher Gattung (zwei Diskante, zwei Bassi z. B. Gamben etc.) auftritt, nicht mit dem polyphonen Stile im allgemeinen, sondern speziell mit der Triosonate zusammenhängen. Die Diskante der beiden Trios von Hotteterre unterscheiden sich ihrer Stimmführung nach nämlich durch nichts von den Originalduetten der beiden französischen Autoren, die sich gewöhnlich in Imitationen der beiden Stimmen bewegen. Es liegt an der Kompositionsform, wenn Hotteterre einmal in seiner Duettsuite in der Passacaglia dem zweiten Diskante eine mehr untergeordnete Stellung anweist, und hiedurch dem späteren Duette vorgreift. Vielmehr strebt das alte Duett in La Barres und Hotteterres und der folgenden Meister Werken auf kanonische Formen zu, die im Vokalduett durch Steffani modern geworden waren und von den besten Meistern weiterhin gepflegt wurden (Chrysander I, 326). Reine Kanons trifft man häufig, La Barre bringt z. B. in der 2. Duettsuite ein hübsches Sätzchen dieser Form und nennt es recht bezeichnend: Contrafaiseurs. Das Duett wächst in der folgenden Zeit sichtlich an Beliebtheit. Leclair, Locatelli und viele andere betätigen sich auf diesem Gebiete. Man fühlt seine steigende Macht aus Werken wie Telemanns „XVIII Canons melodieux ou VI Sonates en Duo pour le Clavecin[1])“ heraus, einer Uebertragung des Rivalisierens zweier Diskante auf das Klavier, die schon Couperin[2]) in seinen „Pièces croisées“ versuchte und deren Ausführung durch die Registrierung des alten Cembalo besonderen Reiz erhielt. Strenge Arbeit erachtete man noch längere Zeit im Duette für zwei Soloinstrumente ohne Baß als unbedingt erforderlich[3]). Marpurg führt[4]) bei Gelegenheit der Besprechung von Quantzens 6 Duetten für Querflöte, Berlin 1759, die Tatsache, daß so wenig Duette geschrieben würden, auf Schwierigkeitsgründe zurück. „Zum Duett gehöret nicht allein, was zur Verfertigung eines Conzerts oder Solos gehört, ein schöpferischer Geist, ein schöner Witz, ein vortreflicher Geschmack. Es erfordert annoch, und zwar vorzüglich eine Wissenschaft, die unter zwanzig Componisten kaum zween dem Namen nach kennen, d i e W i s s e n s c h a f t d e s d o p p e l t e n C o n t r a p u n k t s, eine Einsicht in die verschiedenen Arten und Gattungen der Nach-

[1]) Näheres S e i f f e r t I 356.
[2]) S e i f f e r t I 297 f.
[3]) Die Notwendigkeit des Canons im Kunstduett betont z. B. auch E. W. W o l f f Musikal. Unterricht. Dresden 1788 (S. 75). (Bibl. München).
[4]) Historisch-kritische Beiträge IV. Bd. S. 334 f. Quantz wurde bekanntlich von Kirnberger angegriffen, der die Berechtigung einer Duettkomposition ohne Baß bestritt. Eine interessante Phase dieses Streites (vgl. A l b. Q u a n t z, J. J. Qu., Biographie, S. 25) bieten M a r p u r g s Kritische Briefe über die Tonkunst (1759 ff.) I 175 ff.

ahmung, eine Känntniß der Regeln der zweystimmigen Fuge"[1]). Der Kanon war und blieb für das Duett eine höchst wichtige Form Tessarini schrieb in seinen Violinduetten „artige Kanons"[2]), auch in G. Ph. Telemanns Duetten op. 2 sind Imitation und doppelter Kontrapunkt die maßgebenden Formprinzipe. Entzückende, ewig mustergültige Gebilde strengen Satzes schufen Wilh. Fried. Bach (4 Sonaten für 2 Flöten)[3]) und W. A. Mozart (Duette für Violine und Viola), klassische Oerter für das Studium des Kanons, das nirgends reicheres Material finden wird als in dem alten Instrumentalduett mit (siehe Bach, Fasch) und ohne Begleitung. Scheinbar um die kritischen fünfziger Jahre des Jahrhunderts (in Frankreich vielleicht noch etwas früher), als die melodisch-homophone Bewegung sich immer stärker geltend macht, dürfte sich das Duett von den polyphonen Formen der Triosonate befreit und der Struktur der akkompagnierten Solosonate angenähert haben. Schon in den Duos von W. Fr. Bach, noch mehr natürlich bei Mozart, ist den frei gestalteten Partien breiter Raum gegönnt. Wie nah nun wieder die Duettform ihrem monodischen Vorbilde steht (wie früher der Triosonate) bezeugt eine Stelle bei Ph. E. Bach (Versuch . . . II, 2 f.), wo derselbe gegen den Mißbrauch zu Felde zieht, an Stelle des GB.-Violoncello, das vereinzelt für das Cembalo als Begleitinstrument eintritt[4]), die Bratsche oder gar Violine zu verwenden[5]): „Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie!"[6]) Die letztere Bemerkung trifft auch einen merkwürdigen Mißstand im alten Duett, der sich gewöhnlich bei außerkanonischen Stellen bemerkbar macht: die harmonische Leere. Ob die Anlehnung des Duetts an die Formen jenes Akkompagnements mit Vcl. soweit ging, daß das tiefere, bezw. zweite Duettinstrument harmoniefüllend (Arpeggien, Akkorde etc.;[7]) bei Flöte z. B. war das aber ausgeschlossen) zu wirken hatte, läßt sich nicht entscheiden, erscheint der Stimmführung nach aber unwahrscheinlich[8]). Riemann schloß daher, wie erwähnt, mit gutem Grund,

[1]) Die Fortsetzung ist literarhistorisch interessant: Teils mit, teils ohne Schuld seien viele Komponisten ungebildet. Sie verlassen sich auf die bloße Natur, dabei werden sie noch stolz und sind doch nur Komponisten „wie Hans Sachs ein Dichter war".

[2]) Vgl. Marpurg, Krit. Briefe II 476; die Kenntnis des Tessarinischen op. 2 (2 Bücher zu je 6 Duetten), wie des folgenden Telemannschen Werkes verdanke ich der Güte Herrn Prof. A. Sandbergers, in dessen Privatbibliothek sie sich befinden.

[3]) Neudruck für 2 Violinen von Ludwig Schittler und Wilhelm Sieben, Wunderhorn-Verlag, München.

[4]) Vgl. Sandberger Denkm. d. T. i. B., S. XXXV und LVII.

[5]) Ausführlich in Kap. I meiner vollständigen Arbeit.

[6]) Wer der „gewisse Meister" war, der (wie der folgende Satz sagt) diese Art der Begleitung erfand, hat die Neuausgabe des Bachschen Buches (von W. Niemann) leider nicht vermerkt.

[7]) Vgl. Sandberger a. a. O.

[8]) Die sicher immer rein zweistimmigen, kanonischen Stellen finden im Akkompagnement eine Parallele in der Vorschrift des „tasto solo", wenn die kontrapunktische Arbeit hervortreten sollte (Erklärung dieses Ausdrucks siehe Riemann Lexikon).

wenn auch unserem Gefühle widersprechend, aus dieser konsequenten dünnen Zweistimmigkeit im Duett wie im Klavierparte damaliger Zeit auf eine besondere Geschmacksrichtung, welche die Harmonie verschmähe [1]).

In dieser neuen Art des Duetts, ohne Kontrapunkt, schreibt Geminiani seine „zwölf instruktiven Duette für 2 Violinen", von denen Duo IX—XII sich in Bibl. München befinden [2]). Thematisch und formell sind sie gleich hochbedeutend und gehören durchaus einer neuen Zeit an. Sie wurden jedenfalls auch weit über ihre Entstehungsjahre hinaus von der Praxis geschätzt. Dessen ist der vorliegende Druck ein Zeuge, der als Nr. 999, ausgeführt von der Schlesingerschen Buchhandlung in Berlin, die 1810 gegründet wurde [3]), in der Oeffentlichkeit erschien; er mag also weit genug ins 19. Jahrhundert reichen, über eine Zeit hinaus, die nicht Mangel an dieser Kunstgattung litt, die sicher schon die ersten Duette Spohrs, des Klassikers auf diesem Gebiete, kannte. Die Melodik des IX. Duos von Geminiani erinnert lebhaft an die süßliche französische Geigenlyrik der Spätzeit; in dieser Art schrieb Mazas alle seine Geigenduette nach einer bewährten Schablone, und selbst Spohrs Duo klingt noch, freilich sehr selten und in seinen schwächsten Momenten, an diesen „Conversationston" der damaligen Geigenmusik an. Der Fall steht indes auch bei Geminiani ziemlich vereinzelt da. Die anderen Stücke sind reizvoll, ja ausgezeichnet schön, formell hervorragend (sie haben völlige Sonatenform) und man kann ihnen höchstens nur den Vorwurf machen, daß sie zu kurz geraten sind. Das vermag wohl einerseits der lehrhafte Zweck des Werkes zu rechtfertigen, dem auch die technischen Ansprüche angepaßt sind, anderseits aber die Zeit, in der Quantz [4]) schrieb: „Es ist überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden." In unserer Zeit hat sich dieses Verhältnis eben umgekehrt [5]).

Die Anregung zu seinen Schöpfungen kam Geminiani vielleicht im Duettlande Frankreich während seines Aufenthalts 1749 bis 1755. Einen Zusammenhang des Meisters mit Mannheim (vgl. Riemann, Lexikon) müßte man auch für dieses Werk annehmen. In seiner Zeit war es jedenfalls eine hochbedeutende Erscheinung. Interessant ist eine Parallele zwischen dem Anfange des IX. Duos in der 1. Geige:

f

und jenem von Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 1. Sollte der große deutsche Meister vielleicht in seiner Bonner Jugendzeit Geminianis Duette gespielt haben?

[1]) Praeludien III 174 f.
[2]) Mus. pr. 2° 2917.
[3]) Riemann Lexikon.
[4]) Versuch S. 300.
[5]) Vgl. Riehl, Musikalische Charakterköpfe.

Die Behandlung der duettierenden Stimmen versteht Geminiani meisterhaft. Zwar ist der zweiten Geige noch nicht jene bedeutende, rivalisierende Stelle zugeteilt wie z. B. bei Spohr, wo sie der ersten an Bedeutung kaum nachsteht und mit ihr fortwährend in der Führung wechselt (die Wiederkehr des 1. Themas übernimmt etc.); ein viel später oft wiederkehrender Fall, die Uebergabe des zweiten Themas an die 2. Geige, ist aber in Duo IX. 2. Satz bereits durchgeführt. Auch die Frage akkordischer Fülle ist besser gelöst, als z. B. in einem sehr hübschen und zierlichen, aus Allegro molto und Rondeau zusammengesetzten Duette für Violine und Violetta von Karl Stamitz [1]). In den „Sonates pour le Violon avec accompagnement d'Alto composées par Joseph Haydn" ist die harmonische Fülle noch geringer als bei Karl Stamitz, die zweite Stimme hat fast nichts zu tun; Riehl sagt mit Recht von ihnen: „Sie sind nahezu Solostücke für die Geige mit teils begleitender, teils konzertierender Bratsche und erinnern noch etwas an die alte italienische Violinmusik, und zwar in ihrer Virtuosen-Technik, in einzelnen melodischen Wendungen, wie auch in dem Umstande, daß der erste Satz zumeist ein stark verziertes Moderato ist, der zweite ein gesangreiches Adagio, der dritte durchweg ein variierter Menuett ohne Trio" — ein markantes Beispiel für den Anschluß des Duetts an das Solo. Variation eines kurzen zweiteiligen Themas findet sich übrigens auch im obigen Werke Geminianis in Duo XII und zwar im 2. Satze, denn die Duette bestehen bloß je aus Adagio und Allegro.

Das Duett gewinnt ungefähr von den 70 er Jahren des Jahrhunderts ab ständig an Bedeutung. Originalkompositionen decken den Bedarf nicht, man greift zu Opernweisen etc. und überträgt sie für die Favoritbesetzung [2]). Einer ähnlichen Popularität hatte sich zeitweise auch die Vereinigung von Klavier und Geige zu erfreuen, für die gleichfalls das beliebte Opernelement, nicht allein in Ouvertüren, Arien etc., sondern in ganzen Klavierauszügen mit Geige den Stoff liefern mußte [3]).

Von hier ab dürfen wir die Fortsetzung dieser kleinen Skizze Riehls verdienstvoller Abhandlung (von S. 70 ab) überlassen [4]) und zu unserem Ausgangspunkte, Stamitzens Divertimenti im Duo für eine Geige ohne Baß, zurückkehren.

Was dieses Werk von dem Biberschen Duo für eine Violine scheidet, ist die Kluft zwischen altem und neuem Duett: Biber überträgt, soweit es die Mittel einer Geige gestatten, die Triosonate auf eine Violinstimme, Stamitz behandelt die zweite

[1]) Bibl. München Mus. mss. 1685.

[2]) Vgl. Riehl a. a. O. S. 67 f.

[3]) Vgl. im Kataloge der Berliner kgl. Hausbibliothek (Thouret, Leipzig 1895) die Art. Favart, Graun, Hasse, Rameau, Rong W. F., Rousseau, Royer etc.

[4]) Wittings in allen übrigen Punkten gänzlich unzulängliches Werkchen „Gesch. des Violinspiels" Köln (H. v. Ende) bringt hiezu S. 149 ff. noch einige brauchbare Bemerkungen.

Stimme seiner Duos ganz untergeordnet, nur als Füllstimme bezw. Baß. Biber ist das polyphone, nicht das monodisch-melodische Prinzip maßgebend: er läßt z. B. im 1. Satze häufig auch die „erste Geige" pausieren. Bei Stamitz tritt die zweite Stimme selten überhaupt merklich heraus und hat alle Eigenschaften eines gänzlich untergeordneten Basses, z. B. in Divertimento I", 2. Satz spielt sie veritable „Trommelbässe". Es sind mehr die gutklingenden Intervalle Terz und Sexte, die in Stamitzens zweite Stimme Leben bringen. Das II. Divertimento ordnet drei Sätze nach Art des Konzertes an: Allegro-Andante-Allegro. Bunter ist die Ordnung des I. Divertimento: Andante-Allegro-Minuetto-Fuga. Der zweite und vierte Satz scheint Bachsche Anregungen zu verarbeiten; gerade die Fugenform legt solche Gedanken nahe, denn für sie bewies das spätere 18. Jahrhundert sonst wenig Vorliebe. Aus der geringen Zahl von Werken für Violine allein, die nach Stamitz sich ihrer Pflege annahmen, wurden oben solche von W. Pichl, Campagnoli etc. genannt. Ihre Verwendung in den Divertimenti macht auch die Autorschaft des Vaters Stamitz' wahrscheinlicher; mit absoluter Sicherheit läßt sie sich indes weder hier, noch bei den Solosonaten op. 6 feststellen [1]. Jedenfalls bleibt die Frage offen, ob nicht der eifrigste Duettkomponist der Mannheimer Schule, Karl Stamitz die Duette für eine Geige als sein Eigentum beanspruchen kann. Bei aller Geschicklichkeit in der Behandlung des Instrumentes sind dieselben im Ton doch etwas weich und wenig abwechslungsreich, für Konzertaufführungen also kaum geeignet. Dagegen bilden sie sicher eine treffliche Bereicherung der Hausmusik, und dürften in diesem Rahmen, namentlich das mozartisch intime Menuett in seiner überquellenden Wärme der Empfindung, noch reichlich ihre Wirkung tun. Die Idee des Duetts für eine Geige wird in der folgenden Zeit unter anderem von dem beliebten Duettkomponisten Ant. Bart. Bruni, einem Schüler Gaet. Pugnanis, wieder aufgegriffen (vgl. Witting C., die Kunst des Violinspiels, Bd. VI, 6 Duos für Violine allein).

Mit dem Aufgehen der Triosonate in Duett und Streichtrio war zwar der gefährlichste Rivale der Solosonate aus der Welt geschafft, aber zwei neue waren an seine Stelle getreten. Die Sonderstellung, welche die Klaviersonate mit Geigenbegleitung trotzdem als Solokomposition für sich beanspruchen konnte, raubte sie sich selbst, indem sie aus ihrem eigenen Schoße eine neue Kunstgattung, das Klaviertrio, gebar, das ihr im Anfange seiner Laufbahn im höchsten Grade ähnelt und gewöhnlich mit ihr verwechselt wird, ehe es durch Emanzipation seiner Violoncellstimme unter Mozart sich zur Ensemblemusik bekennt.

Von dem Mitbegründer der Mannheimer Schule und Kollegen Johann Stamitz', Franz Xaver Richter, kennt man ein Werk:

---

[1]) Kade (Kat. d. Bibl. Schwerin, Wismar 1893) schreibt die Divertimenti dem älteren Stamitz zu.

„VI Sonate da Camera a Cembalo obligato, Flauto traverso o Violino concertato e Violoncello, Haffner Norimberga“ [1]). Ebenso wie die erwähnte Sonate von Georg Wilh. Gruber knüpfen dieselben offenbar an das Bachsche Trio für obligates Cembalo und Violine an [2]). Richter durchbricht die ausgeschriebene Klavierstimme noch durch Generalbaßstellen. Das Violoncello (bezw. die Gambe) konnte, wie Rust [3]) an dem Titel eines Bachschen Autographs nachweist (Sonate a Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace), im Bachschen Trio mit obligatem Cembalo entweder den Baß des Klavieres wie gewöhnlich verdoppeln, oder weggelassen werden, eine Freiheit, die Bachs Sonate mit der gleichzeitigen Generalbaßsonate (vgl. Abaco!)[4]) teilte. Selbst als sich das Klaviertrio, wie in den folgenden Werken der Fall, der Klaviersonate mit Geigenbegleitung angeschlossen hatte und direkt auf die Mozart-Beethovensche Form zusteuerte, blieb diese Stellung des Violincello unverändert: es schreitet unselbständig mit dem Klavierbasse unison oder in Terzen [5]) einher, und wird daher im Titel mancher Werke (z. B. bei Haydn [6])) nicht erwähnt, die dann teils als Geigensonaten, teils als Klaviertrios figurieren (z. B. Rosettis op. 6, im folgenden Filtz etc.). Ob der Komponist es als das eine oder das andere gelten lassen will, ersieht man dann höchstens aus der separat gedruckten Violoncellstimme, denn, wurde der Streichbaß als Continuo gebraucht, so las dessen Spieler seine Stimme mit dem Pianisten meist aus der gleichen Partitur[7]). Die Stellung des Violoncello in der Generalbaßsonate brachte es hie und da mit sich, daß sein Spieler in Vertretung des Cembalo die Imitationen nach der begleiteten Solostimme übernahm. Oft spielte auf diese Weise der Streichbaß eine recht selbständige Rolle (vgl. Bassani, Leclair, Senallié [8])). Telemanns Trio hatte ihm vereinzelt mehr anvertraut, als bloße Continuoverdoppelung. Wahre Selbständigkeit erlangte indes das Violoncello ebenso wie die Geige in der Sonate für Klavier mit Streicherbegleitung erst durch Mozarts Einführung des Prinzips der thematischen Arbeit.

---

[1]) Bibl. München Mus. pr. 1178; die 3. Sonate daraus im Neudrucke bei Riemann Coll. music. Nr. 18.

[2]) Vgl. auch den Art. Wenzel Hoffmann in Eitners Quellenlexikon.

[3]) Bach Ges.-Ausg. Bd. 9, S. XVI.

[4]) Sandberger, Denkm. d. T. i. B., I. Bd., S. XXXVI.

[5]) Auf den Zusammenhang der Füllstimmen in der Terz mit der neuen Thematik wurde bereits hingewiesen (S. 81).

[6]) Vgl. Pohl C. F., Jos. Haydn, 1875/82, II 317.

[7]) Darauf bezieht es sich jedenfalls, wenn Schubart in seiner Aesthetik, S. 301, sagt, ein „Miops“ tauge ganz und gar nicht zum Kontrabaßspielen. Vgl. auch Hiller, Lebensbeschreibungen. I 199 und Musikalischer Almanach Berlin 1796 (J. Fr. Reichardt) IV. Hauptstück Aufsatz über Abel, 3. Seite.

[8]) Näheres im vollständigen Kap. IV. m. A.; vgl. auch Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrh., S. 67 f.

Es ginge entschieden zu weit, wollte man jedes „Trio“ Bachs und seiner Nachfolger als unvollständiges, bezw. verstecktes Klaviertrio ansehen, ein Irrtum, zu dem leicht Rusts oben zitierte Bemerkung verleiten könnte. Das Klaviertrio wächst vielmehr wahrscheinlich aus der letztgenannten Uebung des Generalbaßzeitalters hervor, tritt dann in den zwei obengenannten Werken im Gewande des Bachschen Trios auf, wendet sich aber sofort einer neuen Form zu, als diese geschaffen wird, der Klaviersonate mit Geigenbegleitung.

Dieser Art sind die Klaviertrios Phil. E. Bachs, von denen mir ein Autograph der Bibl. Berlin [1]) und die beiden Sammlungen „Claviersonaten mit einer Violine und einem Violoncell zur Begleitung, Leipzig 1776/77“ [2]), bekannt sind. Die Streicherstimmen beider Werke sind ziemlich unselbständig. In der einen Sonate des Autographenbandes (Wotquenne 90 1) ist das Violoncell weggelassen, so daß dieses Stück völlig das Aussehen einer Violinsonate hat.

Eine ähnlich schwankende Stellung zwischen Klaviertrio und Violinsonate der neuen Richtung nimmt eine „Sonata per il Cembalo e Violino Concertato“ von Anton Filtz ein, (im Manuskript 6226 der Berliner Bibliothek enthalten.) Vier Sonaten des gleichen Autors (ebenda Ms. 6225) [3]) und eine weitere (Ms. 6225 [III]) sind Klaviertrios. Unsere ebengenannte Geigensonate aber ist mit dem 3. Klaviertrio des Ms. 6225 identisch. Nr. 2 dieses Manuskripts weist noch auf das alte Bachsche Trio, also auf die Art Richters zurück; es beginnt mit beziffertem Basse im Klaviere, die Geige hat mehr zu sagen als in den anderen Werken, die sich der Norm der Klaviersonate mit Geigenbegleitung anschließen.

Originalviolinsonaten Mannheimer Künstler, die nicht in Varianten als Klaviertrios bekannt sind, existieren, wie erwähnt, nur von **Karl Stamitz** und **C. Gius. Toëschi.** Des ersteren op. 20, fünf Klaviersonaten mit begleitender Violine, ist durch H. Riemanns Neuausgabe (bei C. F. Peters, Leipzig) allgemein zugänglich geworden. Es genügt daher, soweit es der Zusammenhang erfordert, auf Einzelheiten zu verweisen. Die Sonaten bestehen aus je zwei Sätzen: Allegro—Rondo (mit Minore) oder Adagio—Allegro [4]). Die Allegrosätze haben volle Sonatenform mit kantablem zweiten Thema und wohlgebildeter Durchführung — eine vorzügliche Leistung. Die Stellung der Geige ist allerdings eine ziemlich untergeordnete; Verdopplungen in der Oktave sind ihre größte

---

[1]) Wotquenne Nr. 89 und 90.

[2]) Bibliothek München, Mus. pr. 2⁰ 768 und 1992. Mit großer Begeisterung wurden die beiden Werke besprochen von Forkel, Musikal.-kritische Bibliothek, Gotha 1778. S. 255 ff.

[3]) Dürften im Druck erschienen sein, da sie am Titelblatte mit „Grave“ bezeichnet sind.

[4]) Ueber diese Ordnung vgl. unten S. 101 f. und 105.

Freiheit. Die Herausgabe der hübschen, frischen Werke bedeutet eine sehr dankenswerte Bereicherung unserer Hausmusik.

Ein sehr sympathisches Werk ist uns auch in dem „Duetto per il Cembalo e Violino“ von Toëschi[1]) erhalten. Es ist eine regelrechte Klavier-Geigensonate mit Oktavenverdoppelungen in den beiden Stimmen; ein kantables zweites Thema ist bemerkenswert. Im Anfange, Takt 10 ff., schreibt der Komponist ein „Mannheimer Crescendo“.

„Einer der ersten und besten“ der fremden Künstler, der den Mannheimer Stil übernahm, ist **Luigi Boccherini.** Er hat sich ihn in der ihm brauchbaren Form vom ersten Augenblicke seines Schaffens an zu eigen gemacht[2]), ihn aber, wohl infolge seines Wohnsitzes in Spanien, fern von aller weiteren modernen Musikentwicklung, unverändert beibehalten. Die Geschichte hat diese konservative Gesinnung, wir dürfen sagen mit Recht, gerichtet. Form und Inhalt der im folgenden erwähnten Werke für Klavier und Geige vermochten wohl der Musikwelt und dem Dilettantismus des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts angenehme Unterhaltung, ja geistreiche Anregung zu bieten, in einer Musikepoche aber, die dem Wirken der großen Wiener Klassiker, besonders Beethovens transzendentalen Ideen gerecht zu werden suchte, mußten sie zurücktreten. Ueberdies war Boccherinis eigenstes Feld das Streichquartett, -trio und -quintett, und seine Violinsonaten stehen in seinem Schaffen von vorneherein an Bedeutung zurück.

Das Tasteninstrument behandelt Boccherini vorzüglich und nutzt es hie und da zu fast virtuosen Zwecken; die Geige tritt ziemlich in den Hintergrund[3]).

Von den beiden Sonatensammlungen, die wir herausgreifen, oe. 5 und oe. 13[4]), ist das erste Werk entschieden das schwächere. Z. B. Sonate Nr. V: Sie ist dreisätzig mit dem Adagio in der Mitte, wie schon fast alle anderen Sonaten. An erster Stelle steht ein Allegro molto, das mit einem kantablen Mollthema anhebt. Die Geige begleitet und flicht im 2. Takte ein etwas billiges Trommelmotiv ein. Das Kontrastthema ist etwas kräftiger und erscheint, wie gewöhnlich, auf der Parallele; nach der Reprise beginnt eine 12 Takte lange genaue Transposition des Anfangs nach B dur, an sie aber schließt sich die Verarbeitung eines ziemlich fremden Motivs (entfernt klingt es an den Schluß des 1. Teiles an) in der Variante des vorhergehenden Teiles (b moll), eine recht billige Musik, die nur den Zweck hat, die klaffende Lücke zwischen der Transposition des Hauptthemas und der Wiederkehr auszufüllen, die hier in Es dur erfolgt. Dann erscheint das zweite Thema auf der Tonika (g moll) und schließt mit einer allgemeinen Floskel den Satz.

[1]) Bibl. München Mus. mss.
[2]) Vgl. Riemann Lexikon.
[3]) Nur einmal, in op. V, Nr. 3 1. Satz erscheint sie auffallend selbständig; es ist indes ein Ausnahmefall.
[4]) Beide in Bibl. Dresden, ersteres auch Bibl. München, siehe unten.

Was diesen Satz, der sich sonst bemerkenswert modern in der Behandlung der Instrumente, der Stimmung etc. zeigt, in der Wertschätzung herabsetzt, ist vor allem der Durchführungsteil, der z. B. in Karl Stamitz' Sonaten bedeutend besser ausgebildet ist. Die Schuld fällt nicht ganz dem Komponisten zu. Die Durchführung alter Werke, in früher Zeit lediglich aus der Transposition des ersten Themas bestehend, kennt gewöhnlich, selbst bei Komponisten die mehr wagen, nur modulatorische Veränderung des Anfangs, eventuell mit Einbeziehung des zweiten Themas [1]). Das erlösende Wort konnte da erst die thematische Arbeit in der modernen Art, wie sie Haydn pflegte, sprechen. Sandberger [2]) konstatiert diesen Umschwung in des genialen Meisters C dur-Sinfonie von 1777: „Die Durchführung arbeitet stark mit einer kleinen Nebenfigur der Themagruppe und einem dem dritten und vierten Takte des Themas entnommenen Motiv. So primitiv das hier noch ist, das Geheimnis des neuen Prinzips war damit unserem Meister offenbar geworden. Auch in der Arbeit des letzten Satzes greift das System der Zerlegung platz, nicht nur der erste, sondern auch der dritte Takt des Themas wird Keim zu neuen Gebilden. Was in letzter Linie diesen Umschwung herbeiführte, ob der Kontrapunkt, ob allgemeinere Anregungen durch die Durchführungen des Conzerts oder speziellere Ph. E. Bachs (s. Kretzschmar „Führer d. d. Konzertsaal" S. 48), wird sich nicht mit Bestimmtheit abgrenzen lassen."

Entweder ist bei Boccherini die Durchführung sehr kurz und das Anfangsthema tritt mit einer gewissen Plötzlichkeit ein (ähnlich wie in Beethovens Jugendsonaten 1783, z. B. in Sonate I Esdur erster Satz [3])) oder, was häufiger ist, sie beginnt mit längerer oder kürzerer Transposition des Hauptthemas und schließt daran Passagen, deren motivischer Zusammenhang mit dem früheren meist ein sehr loser ist. Das sticht nun doch etwas ab gegen die Durchführungspartie etwa bei Karl Stamitz, die nicht nur chromatisch verändert, sondern auch primitiv das Thema zu zerbrechen sucht, oder gegen hervorragende Leistungen in der Sinfonie, z. B. in Scarlattis Einleitung zum „Trionfo del Onore", deren moderne Durchführung Kretzschmar [4]) rühmt.

Kantabilität des einen der beiden Themen (vor allem natürlich des zweiten) ist bereits sehr häufig, in oe. 13, woselbst das zweite Thema immer mit dolce bezeichnet wird, fast Regel. Zum großen Teile liegt Boccherinis Erfolg in früher Zeit und selbst noch heute in seiner Thematik begründet. Der Vorliebe der Zeit für lamentablen Gesang, anderseits für soldateske Maestosothemen (vgl. hier z. B. oe. 5, Nr. VI), und jene leicht ins Ohr fallenden Melo-

[1]) Vgl. Sandberger (Streichquartett), S. 60 näheres hierüber.
[2]) A. a. O. S. 62.
[3]) Nottebohm, Thematisches Verzeichnis S. 147, Nr. 1; Gesamt-Ausgabe Serie 16, Nr. 33.
[4]) Führer . . . S. 39.

dien besonders der Schlußrondos und -Menuetts — allen diesen Forderungen wußte Boccherini sehr geschickt entgegenzukommen, was ihn zu einem der beliebtesten Modekomponisten machte, jener Reihe von Künstlern, die besonders jetzt, in der Zeit des Eindringens des Dilettantismus in die Musik, eine bedenkliche Verstärkung erfährt. Immerhin bleibt Boccherini aber einer der besten; das erweist nicht nur seine mehrstimmige Streichmusik, in der noch manche Perle köstlicher Art verborgen liegt — auch sein oe. 13 bringt einem, wenigstens zum großen Teile, eine bessere Meinung bei.

Mannheimer Art tritt hier noch stärker hervor; schon die Anfänge der Stücke prägen sie deutlich aus, z. B. Sonate IV beginnt mit kräftigen Tuttiakkorden, sofort darauf setzt aber ein zart und intim wirkendes Piano ein. Die dynamische Bezeichnung des Werkes ist sehr genau und reichlich gegenüber op. 5; der Titel erklärt es. Während das letztere, das mir in einem Drucke von Hartknoch, Riga 1774 [1]), vorlag, nur an Cembalo denkt, schreibt der Titel des oe 13: pour le clavecin ou pianoforte. Die Wiederkehr des Hauptthemas erfolgt durchwegs auf der Tonika; auch der Fall, den noch oe 5 kannte, daß sie in alter Art einen halben Takt verschoben erscheint [2]) (z. B. oe V, Nr. 5, 2. Satz) ist hier nirgends zu finden. Die Durchführung ist freilich in oe 13 nicht besser als früher; die dritten Sätze haben auch noch ihren Hang zu billigen opernhaften Effekten, etwas trivialen Melodien und teilweise leerem Lärm behalten (z. B. oe 13, III, 3. Satz). Diese Schwächen abgerechnet, findet sich jedoch manches wertvollere Werk, z. B. Sonate IV, das noch heute seine Wirkung tun würde.

Eigenartig ist der Bau der ersten Sonate. Sie beginnt mit einem Allegro con forza ohne Reprise, einem Stücke in Konzertform. Zwei Themen, der kräftige Anfang (in Oktavengängen der Klavieroberstimme), und eines jener berühmten „Modethemen" der Zeit, dolce bezeichnet, treten zusammen zuerst auf der I. Stufe (C dur), dann auf der V. (ungefähr in der Mitte des Satzes) in umgekehrter Folge, und sofort darauf auf der ersten Stufe ein. Vor einem nochmaligen letzten Auftritte des ersten Themas, mit dem der Satz knapp abschließt, in eine Cadenza eingeschoben, durch die Fermate auf der ersten halben Note des Taktes (Quartsextakkord bezeichnet [3]). Es ist die einzige Kadenz, die ich in dem oe. 5 und 13 fand. Im Verein mit der opernhaften Thematik des Satzes, die stark an Ensemblemusik erinnert, der effektvollen

[1]) Bibl. München.

[2]) In Kap. II meiner vollst. Arb. wurde diese Erscheinung der alten Musik zu begründen versucht.

[3]) Ihre Ausführung fiel dem Klaviere zu; denn in der Geigenstimme fehlt das Wort Cadenza und an Stelle der zweiten halben Note des Taktes, des obligaten Kadenztrillers auf der Dominante, den die Klavierstimme verzeichnet, steht in der Geigenstimme eine halbe Pause mit Fermate.

konzertmäßigen Behandlung des Klaviers (ausgesprochene technische Schwierigkeiten fehlen indes, den Dilettanten zuliebe, gänzlich) verleiht sie dem Satze auffallend die Züge eines Konzertes, so daß dann das folgende Anfangsthema vollends wie ein Tuttieinsatz wirkt. Ein Adagio (im Charakter eines Trauermarsches beginnend) und ein Rondo gracioso [1]) feiner Art ergänzen die Sonate.

Diese Charakteristik einzelner Satztypen bei Boccherini möge genügen, um zugleich den allgemeinen Stand der Sonatenform seiner Zeit kennzeichnen und eine Grundlage zu gewinnen zur Beurteilung des bedeutendsten Förderers der Geigensonate vor Mozart, **Joh. Christ. Bach.** Sein Name begegnet uns mehrmals im Laufe der Darstellung, denn unser Meister hat sich auf allen drei Gebieten der Geigensonate betätigt: eine Generalbaßsonate seiner Komposition wird uns noch beschäftigen, ein Trio für Violine mit obligatem Cembalo wurde erwähnt; die Hinweise auf des jüngsten Bach engen Zusammenhang mit den Mannheimern in beiden Werken gewinnen greifbarere Gestalt und in Verbindung mit modernen formalen Prinzipien auch erhöhten Wert in seinen Sonaten für Klavier mit Begleitung des Streichinstruments.

Unter den formalen Neuerungen, die Joh. Chr. Bach in dieser Gattung vornahm, fällt dem Beobachter zunächst eine scheinbare Aeußerlichkeit ins Auge, der aber die Arbeit der Violinsonate um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts galt, deren Vorahnung in Bachs Werken dieselben zu historisch sehr wertvollen Vorläufern der modernen, speziell der Mozartschen Sonate macht: die Verteilung des musikalischen Stoffes auf die beiden Instrumente berücksichtigt in ausgiebigerer Weise, als es in der bisherigen Entwicklung der Klaviersonate mit Begleitung der Fall war, die Geige. Die op. 1 bezeichnete Sammlung [2]) schaltet für diese Betrachtung aus, da ihre Geigenstimme bereits im Geschmacke einer späteren Zeit (mit „Wienerischen" Unisonostellen etc., siehe dort) von ihrem Verleger Joh. André dazugearbeitet wurde. In den Klaviertrios op. 2 [3]) aber und den späteren Werken, von denen wir hier op. 10, op. 16 und op. 18 herausgreifen, läßt sich die Wandlung bereits in ganz eigenartiger Weise beobachten; man darf ihr jedenfalls eher eine bewußte Absicht unterlegen und daher höheren Wert beimessen, als den formellen Neuerungen im Aufbau der Sätze, auf die wir noch zurückkommen. Das Klaviertrio in der Form der „Sonate mit Begleitung einer Violine und Violoncello", wie es die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts pflegte, war der Freiheit der Geigenstimme überhaupt günstiger als die Violinsonate gleichen Ursprungs; an den einschlägigen Werken vieler Zeitgenossen Mozarts läßt sich der Beweis hiefür mühelos erbringen (vgl. Haydn, Dussek u. a.). In Bachs op. 2 aber ist die Freiheit der Geigenstimme neben der bedeutungslosen Rolle des Cello über-

[1]) Durch Halbschluß des Adagios mit diesem verknüpft.
[2]) Bibl. Dresden.
[3]) Bibl. Brüssel.

raschend weit gediehen. Ein vollkommener Gedankenaustausch verknüpft sie mit dem Klaviere, teils auf Grund der Imitation, teils in Form der Beantwortung einer Phrase, völlig in Mozartscher Art, auf harmonischer Grundlage (siehe unten). Für die Geigensonate scheint indes diese Einführung dem Komponisten noch zu radikal erschienen zu sein, denn in op. 10 [1]) ist das Streichinstrument öfter untergeordnet, wenn sich auch Stellen selbständigen Hervortretens nachweisen lassen, z. B. im 1. Satze der II. und IV. Sonate, ziemlich häufig im Rondo oder dem Trio eines Menuetts, wie Sonate I, 2. Satz in Moll, in welchem Falle z. B. auch der im folgenden erwähnte Komponist Abel gerne die kantablere Geige solistisch hervortreten läßt. Freier aber als in op. 10 erscheint das Streichinstrument in op. 16 [2]), besonders aber in op. 18 [3]), und hier kommt es denn zu überraschenden Vorausahnungen Mozartscher Eigenart, zu denen sich noch thematische Anklänge in op. 10, zahlreicher und klarer aber in den beiden späteren Werken, gesellen. Mennicke (S. 78) sagt über die letzteren: „Die Verwandtschaft Joh. Chr. Bachs mit Mozart ist auffällig; nur darf man nicht verschweigen, daß Bach durchweg robuster und daß seine frische, spontane Diktion zuweilen burschikos und ein wenig grob geraten ist.“ Genial aber ist in oe 16 und 18 die Besetzungsfrage gelöst. Die Art, wie hier Klavier und Geige zusammenwirken, ist nicht die konventionelle der Klaviersonate mit Begleitung eines ziemlich untergeordneten Streichinstrumentes; die Geige spielt vielmehr mit der Uebernahme kurzer Motive, vereinzelten Solostellen etc. wie in op. 2 die wichtige Rolle, welche ihr erst die Mozartsche Sonate zuwies. Naheliegend ist es, dabei an eine Befruchtung durch das Bachsche Trio, das ein ähnliches Duettieren der beiden Canti, eine bedeutendere Stellung der Geige überhaupt aus Gründen der Polyphonie kannte, zu denken. Diese Deutung dürfte im wesentlichen zutreffen, erklärt indes nicht alles. Denn ihr entspräche zwar Bendas oe. 3, im folgenden Reichardts oe. 2 u. a.; Bach aber bringt mehr. Er schreibt für die Geige nicht lange Soli, bezw. strenge Nachahmungen ganz kurzer Floskeln, die Stelle der Nachahmungen nehmen bei ihm vielmehr freie Beantwortungen eines Motivs ein (vgl. z. B. op. 16 Sonate I 1. Satz Takt 4—7), wenn auch strenge Imitation nebenbei nicht fehlt; Geige und Klaviersopran lösen sich zwanglos im Verarbeiten des thematischen Materials ab, so daß man Bachs oe. 16 und 18 als die merkwürdigste Vorstufe Mozartscher Violinsonatenkunst empfindet. Bis zu deren letzten Kon-

[1]) Bibl. München (bei Hummel in Amsterdam, also vor 1774 erschienen). Der gütigen Benachrichtigung durch Hrn. Arch.-Adjunkt H. Daubrawa von der Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verdanke ich den Nachweis, daß dieses Werk (anscheinend früher) auch unter folgendem Titel erschien: Six Trios p. l. Clavecin acc. d'un Violon oe. 7. zu haben in Wienne bey huberty music Stecher und Kaufman beim goldenen hirschen in der alstergasse (Bibl. der Musikfreunde, Wien).

[2]) Bibl. Dresden und Schwerin.

[3]) Bibl. Schwerin.

sequenzen, der Vorbereitung thematischer Arbeit (auf harmonischer Grundlage) gehen Bachs Sonaten allerdings noch nicht, obwohl sie im inneren Satzbau bereits vieles Interessante bieten. Nahezu ausnahmslos ist der erste Satz der Sonate ein Allegro in voller Sonatenform. In op. 1 erfolgt in diesem Satze eine deutliche und genaue Wiederkehr des Hauptthemas, auch ein zweites Thema tritt auf, besteht jedoch meist aus Passagen. Der Durchführungsteil benützt die Transposition des Hauptthemas auf die Dominante, der scheinbar mit Absicht ein fremdes Thema angereiht wird. Nur im 1. Satze der V. Sonate (op. 1) tritt das etwas veränderte zweite Thema nach der Reprise auf, und nachdem die beiden Hauptthemen des Satzes noch in Verbindung mit fremden erschienen sind, erfolgt die Wiederkehr des ersten Themas. Eine derartige Kombination macht den Eindruck einer Durchführung, indes besteht sie mehr aus einer Fortsetzung des vor der Reprise stehenden über diese hinaus und ist im übrigen sichtlich vom Rondo abhängig, was man auch in der unten erwähnten Solosonate Joh. Chr. Bachs konstatieren kann. Für diese Hypothese spricht der Umstand, daß der Meister in den späteren Werken mit einigen Ausnahmen auf die Wiederkehr des ersten Themas Verzicht leistet; zu den Ausnahmen gehören auch die vier Violinsonaten des oe. 18, in dessen 3. und 4. Sonate der zweite Teil des 1. Themas neben dem ganzen zweiten Thema auf der I. Stufe wiederkehrt. In den anderen Werken wird der Raum zwischen der Reprise und der Wiederkehr des zweiten, mehrmals auch kantablen Themas auf der Tonika von verschiedenartigen Wiederholungen und Veränderungen, um nicht zu sagen Verarbeitungen des ersten oder zweiten Motivs ausgefüllt. In eigenartiger Weise wird der Gedanke der modernen Durchführung öfters vorausgeahnt, doch fehlt es auch nicht an Durchführungsteilen mit fremden Motiven (z. B. op. 18, Nr. II 1. Satz). Wie bereits angedeutet wurde, darf man den Wert dieser und ähnlicher formeller Neuerungen nicht überschätzen. Das Erscheinen alter neben den neuen Formen bei dem gleichen Meister, unter Umständen im gleichen Opus, beweist jedenfalls, wenn auch nicht immer gerade das völlig zufällige Finden der modernen Form, so doch das eine, daß eben jenes einzig maßgebende Bewußtsein von der unumgänglichen Notwendigkeit gerade des modernen Prinzips noch fehlt. Ueberdies ist speziell in unserem Falle nicht außer acht zu lassen, daß die Komponisten in dem Zweige leichter, für Dilettanten bestimmter Hausmusik nicht allzu skrupulös in der Anlage der Komposition verfuhren, sondern sie nahmen, wie sie sich ihnen im Laufe schnellen Konzipierens ergab. Schließlich gibt es aber auch Fälle, die zwischen alt und neu scharf die Mitte halten — gerade in der Geschichte der Form sind sie durchaus keine Seltenheiten — über deren Zugehörigkeit zu dieser oder jener Periode sich die Forschung nie wird einigen können, eben weil sich die lebendige Entwicklung nicht in scharf begrenzte Abschnitte einteilen läßt.

Alles dies sei hier erwähnt im Hinblick auf einen Fall wie Joh. Chr. Bach, da man sich sonst allzu leicht verlocken ließe, dort einen „Reformator" aufzustellen, wo eigentlich mehr die allmählich fortschreitende Zeit als bewußt reformierende Absicht des Komponisten den Ausschlag gaben.

Die Analyse einiger spezieller Fälle dürfte zur Illustrierung dessen, was über Bachs Durchführungen gesagt worden ist, empfehlenswert erscheinen. Gewöhnlich fängt der zweite Teil des Satzes mit der Transposition des ersten Themas an (ein Ausnahmefall wurde oben bereits erwähnt), so z. B. in op. 2 Nr. 6 (Es dur), woselbst das Hauptthema, und zwar der alten Manier entsprechend ein größerer Abschnitt desselben, in genauer Transposition, auf B dur erscheint, das durch Erniedrigung der Terz (b moll) nach f moll moduliert, in welcher Tonart sich das erste Thema fortsetzt. Erhöhung des f zu fis bewirkt eine Modulation nach G dur als V. Stufe von c moll; auf dieser VI. Stufe der Haupttonart erscheint die überleitende Partie, die im ersten Teile des Satzes zwischen erstem und zweitem Thema stand; der Dominantakkord und das hiedurch wiedergewonnene Es dur leiten schließlich die Wiederkehr des zweiten Themas auf der Tonika ein, womit der 2. Teil des Satzes in Anlehnung an den ersten beendet wird.

Die Eigenart der Durchführung in einem späteren Satze, op. X, Sonate 4, 1. Satz (F dur) liegt in der besonderen Gestaltung des alten Themas des 18. Jahrhunderts begründet, das zum Unterschiede von unserem heutigen sich mitunter aus mehreren separierten Teilen zusammensetzte, deren starre Struktur den alten Komponisten zur mehr oder minder genauen Transposition der melodischen Komplexe zwang[1]). Dies lag eben in dem Mangel des Prinzips der thematischen Arbeit begründet, in deren Werdegang Sandbergers Forschungen am Haydnschen Streichquartett Licht gebracht haben. Solange eine umfassende Darstellung der Entwicklung des modernen Themas in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts fehlt — vorzügliche Grundlagen fände sie vor allem bei Sandberger und in der „Großen Kompositionslehre" H. Riemanns — werden sich Studien über die Instrumentalmusik dieser Epoche, wie die vorliegende, nur mit notdürftigen Andeutungen behelfen müssen. Spezialarbeiten mögen sich vor allem das Ziel setzen, eine genaue Scheidung des Thematischen und Nichtthematischen im alten Anfangs- (= ersten) Thema durchzuführen. Es wird nämlich das Verständnis der formalen Gestaltung alter Werke durch jene Mehrteiligkeit des alten Themas wesentlich erschwert[2]). Besonders die Zeit der Mannheimer stellt dem eigentlichen ersten Thema gerne ein kräftiger gehaltenes, in späteren Jahren ausgesprochen marciales[3]) Thema voraus, das zwar, wie eine bemer-

[1]) Vgl. oben S. 16.
[2]) Siehe S. 16.
[3]) Vgl. das Eindringen des Marsches in die Suite und Sonate Sandberger (Quartett), S. 47 ff.; siehe unten S. 109.

kenswerte Stelle bei Junker[1]) beweist, von der Theorie nicht als „thematisch" anerkannt, trotzdem aber ebenso behandelt, d. h. transponiert wird, wie alle anderen thematischen Phrasen. Aus diesem Grunde wurde in der vorliegenden Studie unter dem Ausdrucke „erstes Thema" durchwegs die ganze Partie vom Anfange des Stückes bis zum Eintritte der Dominanttonart (zweites Thema) verstanden. Um auf den speziellen Fall bei Bach zurückzukommen, wird zur bequemeren Unterscheidung derartiger Teile des ersten Themas die Bezeichnung A B C zu Hilfe genommen, wobei die zwei ersten Buchstaben die beiden ziemlich verwandten Teile jenes „Vor"themas, C das „Nach"thema bedeuten. Nach der Reprise beginnt A in Verbindung mit B, und der folgenden kurzen Coda auf der V. Stufe, worauf unvermittelt B in der Tonhöhe seines ersten Erscheinens am Anfange des Satzes, auf der Tonika, mit der Coda fortsetzt. Auf der gleichen Stufe erscheint jetzt C, das durch chromatische Rückungen des Basses in Sequenzen zur Parallele der Haupttonart (d moll) aufsteigt; nun zitiert der Komponist in rascher, unvermittelt harter Folge den Teil B ohne Coda in d moll, C dur, F dur, schließt daran die C dur-Coda des Teiles C und läßt nun das zweite Thema (parallel dem ersten Thema zweiteilig) in F dur (Wiederkehr) den Satz nach Art des ersten Teiles beschließen.

In oe. XVIII, Nr. 3, 1. Satz (Es dur, Allegro) sind ebenfalls erstes und zweites Thema geteilt, das erste in das Motiv und seine Wiederholung in der oberen Oktave (also unwesentlich). Nach der Reprise folgt der Transposition des ersten Themas 1. Teil auf die Dominante ein überleitendes fremdes (es moll), und hierauf der 2. Teil des zweiten Themas (c moll), hernach ein fremdes modulierendes Motiv (im ferneren Verlaufe erscheint in der Geige die Umkehrung des Hauptthemas); eine Modulation nach Es dur und die Wiederkehr des ersten Themas (2. Teil) und des ganzen zweiten Themas schließen den Satz.

Neben diesen formell bedeutenden Sätzen (Allegro) verwendet der Komponist zum Aufbaue des Zyklus in oe. 1, Sonate I, II und VI noch zwei andere Sätze, im übrigen aber beschränkt er sich konsequent auf zwei Sonatensätze. Seine Streichtrios[2]) reihen einem Adagio die beliebte und bei Bach auch reichlich verwendete Tanzform der Uebergangszeit, das Menuett (in op. 1, Sonate I als 3. Satz mit Variationen) an. In den anderen Werken ist der erste Satz, wie erwähnt, gewöhnlich ein Allegro, der zweite häufig ein Rondo, eine Ordnung, die in der Instrumentalmusik dieser Zeit eine bedeutende Rolle spielt und auch in den beiden folgenden Werken mit geringen Ausnahmen herrscht. Selbst große Meister wenden sie an, nicht jeder aber war ein Beethoven, der sie mit unendlichem Gehalte zu erfüllen wußte (Violoncellsonaten op. 5).

[1]) Tonkunst, 1777, S. 34.

[2]) Vgl. Sandberger (Quartett), S. 57.

Schering, der ausführlich auf diese Form eingeht[1]), will sie auf England und Süddeutschland beschränken. Besonders die Form des Rondo wüstete unter kleinen Geistern wie eine Seuche und taucht bei jeder Gelegenheit auf (vgl. das begeisterte Wort in Voglers „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule", I, 1779, S. 5, zit. v. Schering S. 152); nicht mit Unrecht führt Burneys Uebersetzer (III 210) einen Hieb gegen die „ewigen Rondeaux, welche die Engländer itzt so ganz geduldig anhören".

J. Chr. Bachs Kollege in London, **C. F. Abel,** hatte sich wohl im Anschluß an seinen größeren Genossen in der Komposition des Bachschen Trios mit obligatem Cembalo betätigt. Ein solches Werk (Bibl. Berlin Ms. 255) ist dreisätzig: Allegro moderato — Andante — Menuett (ohne Trio). Die Sonatenform ist gut entwickelt, der Komponist verwendet in der Durchführung sogar mehrere Themen. Maßgebend für die Form des Werkes war aber letzten Endes, wie man schon aus der untergeordneten Stellung der Geige ersieht, mehr die Klaviersonate mit Begleitung als das Bachsche Trio, wenn auch das letztere untrüglich die Grundlage bildete. Nach J. Chr. Bachs Muster überträgt Abel die Anregungen vom „gearbeiteten" Trio auf die Klaviersonate mit Begleitung einer Violine, wie man aus seinem oe. XIII[2]) ersieht. Den Part des Tasteninstrumentes spielte wohl hier, wie bei J. Chr. Bach, trotz des Doppeltitels bereits das Pianoforte; war doch der Londoner Bach ein energischer Vorkämpfer des neuen Instruments[3]). Die Geige behandelt Abel zwar gleichfalls hie und da freier, sie pausiert nach Art des „Trios" am Anfange, wo sie in der „Klaviersonate mit Begleitung" demütig begleitet hätte, und tritt vereinzelt auch mit selbständigen Gesangsthemen hervor (z. B. Sonate III, 2. Satz). Obwohl selbst Ansätze einer Durchführung gewagt werden, tritt Abels Werk an Selbständigkeit und kühnem Neuerungsgeiste weit hinter die Bachschen Sonaten zurück, übertrifft sie aber, ähnlich wie es Schering (S. 150) von Abels Konzerten gegenüber den Bachschen konstatiert, „an Weichlichkeit und Sentimentalität". Gemeinplätze in der Thematik fehlen nicht, eine Gefahr, die bei den Epigonen des Mannheimer Stiles ziemlich nahe lag; z. B. ist das zweite Thema des ersten Satzes von Sonate I und Sonate II fast gleich, und überdies stark abgebraucht. Der Zeit behagte Abels Musik (ebenso wie die J. Chr. Bachs) sehr; Reichardt lobt ihn im IV. Hauptstücke seines „Musikalischen Almanach", Berlin 1796 ganz besonders und rühmt seinen Symphonien und Trios nach, sie hätten „einen neuen Ton" angegeben.

Die Elemente des Bachschen Trios und der Klavier-Geigensonate, die J. Chr. Bach in so glänzender, zukunftsreicher Weise zu verschmelzen verstand, die bei Abel sich äußerlicher verban-

---

[1]) Gesch. d. Instrumentalkonzerts, S. 151 f.
[2]) Bibl. Dresden.
[3]) Vgl. Schering, S. 147 ff.

den, liegen noch ziemlich roh und unverarbeitet nebeneinander in **P. I. Riccis** op. VI „Sei Sonate di Cembalo col Violino ded. a Sua Altessa Serenissima Madama (!) la Principessa D'Orange Nassau"[1]). Der Komponist war zur Zeit des Druckes Kapellmeister an der Kathedrale zu Como. Zu Joh. Chr. Bach stand er wohl in einem näheren Verhältnisse, da sie gemeinsam eine Klavierschule verfaßten[2]). Ob er auf seinen weiten Reisen[3]) auch mit der Mannheimer Kunst in direkte Berührung kam, läßt sich aus den spärlichen Nachrichten nicht entnehmen. Jedenfalls schließt er sich Mannheimer Art an. Mit Hartnäckigkeit setzt er jede seiner Sonaten aus einem Sonatensatz (Allegro, Andante etc. einmal mit Graveeinleitung) und Rondeaux zusammen, was für die Zeit sehr bezeichnend, für uns heute aber nicht mehr so genußreich ist. Höchst merkwürdig ist die Stellung der Geige. Bis Sonate III tritt sie nur vereinzelt und meist sehr nebensächlich hervor, in Sonate III regt sich ihre Selbständigkeit: sie drückt an einer Stelle die Stimme des Cembalo zum bezifferten Basse herab, in Sonate IV herrscht sie, Sonate VI 1. Satz hat das Aussehen eines Bachschen Trios: der Generalbaß wechselt mit ausgeschriebener Klavierstimme. Es ist eines der letzten Beispiele, daß der Generalbaß in der neuen Form der Violinsonate, der Klaviersonate mit Begleitung einer Geige auftritt[4]), wenn auch nicht eines der letzten in der Violinsonate überhaupt. Das Solo mit beziffertem Basse lebt vielmehr noch bis ins neunzehnte Jahrhundert in Italien, Frankreich und selbst England fort und zeitigt, wenn auch immer seltener gepflegt, in den ersten beiden Ländern doch noch manche bedeutende Leistung; für Deutschland ist es von der Mitte des Jahrhunderts an nahezu völlig abgetan.

b) Die Ausläufer der Generalbaßsonate in Italien und Frankreich.

(Im Auszuge.)

Das Solo mit Generalbaß wird ungefähr von den sechziger Jahren des Jahrhunderts ab von den Violinsonaten mit ausgeführter Klavierstimme, in erster Linie der Mannheimer Klaviersonate mit Begleitung einer Geige stark in den Schatten gestellt. Wie jeder Kunstzweig, dessen Macht im Schwinden begriffen ist, gibt die Solosonate in ihren Ausläufern ihre formelle und in gewissem Sinne nationale (italienisch - französisch) Selbständigkeit auf: der „vermischte Geschmack" weicht dem Mannheimer Idiom — denn mit dem Abblühen des Solo fällt auch der Einfluß des Auslandes auf dem Gebiete der Geigensonate, — in Frankreich unterliegt die Form der Generalbaßsonate dem mächtigeren Konzerte. Zwar gilt dies noch nicht von den 12 Sonaten von Nic. Porpora (1754)[5]),

[1]) Bibl. Dresden.
[2]) Max Schwarz, Joh. Chr. Bach IMGSmlbd. II 405.
[3]) Vgl. Eitner, Quellenlexikon.
[4]) Ein anderer Fall ist S. 119 erwähnt.
[5]) Bibl. Dresden.

einer bedeutenden Nachblüte der alten Sonate; aber schon Fel. Giardinis und besonders Gaet. Pugnanis Werke weisen die überraschendsten Parallelen mit dem Mannheimisch-Mozartschen Stile auf, dem auch die Sonaten ihres Lehrers J. B. Somis nicht mehr ferne standen. Ein Solo des jüngsten Bach, Joh. Christian, ist völlig Mannheimer Typus; der interessante Durchführungsteil des ersten Satzes erinnert an die Formen der Uebergangszeit (Benda). Auch in Frankreich macht der neue Stil in der Solosonate Schule bis zu den Werken P. Gavinies[1], die scheinbar auch Mozartsche Einflüsse verarbeiten. Der Zug der altfranzösischen Sonate zum Konzerte, der sich besonders in den virtuosen Variationen des 3. Satzes, der immer häufiger verwendeten Dreizahl der Sätze, auch im spätfranzösischen Solo kundgibt, wird hier der Anstoß zu stilgeschichtlich hochinteressanten Fortbildungen: schon in Pugnanis Sonaten, deutlicher noch bei Viotti, Kreutzer etc. finden sich zahlreiche Beweise, daß das französische, speziell spätfranzösische Solo, wie seinerzeit das italienische, das einheimische Konzert vorbereitete. Neben der typischen „Mischthematik"[2] Mannheimer Färbung, der Zahl, Ordnung und dem Charakter der Sätze kommt da auch der innere Bau des definitiven Hauptsatzes, des ersten, in Betracht: man vgl. etwa die virtuose G dur-Episode im 1. Satze der Sonate I von J. B. Viottis „Six Sonates a Violon seul et Basse"[3] mit dem E dur-Zwischengliede im 1. Satze seines berühmten a moll-Konzertes (Nr. 22). Die Geschichte dieser, für das französische Geigenkonzert unter anderem bezeichnenden, nur der Ausbreitung der Virtuosität gewidmeten toten Punkte im Verlaufe des Sonatensatzes läßt sich von Pugnani über Viotti und Kreutzer (z. B. in dessen „Trois Sonates faciles pour le Violon avec accomp. de Basse, Leipzig"[4]) bis Spohr (Duette) verfolgen. Die Brücke zu den französischen Konzertsonaten, hauptsächlich auf thematischem Gebiete, schlägt von italienischer Seite aus der Virtuose Lolli.

Die erwähnten Werke von Viotti und Kreutzer sind übrigens interessante Belege für den engen Zusammenhang zwischen der Solosonate und dem Duett für Violine und Violoncello[5]) (vgl. oben Seite 88). Frankreich pflegt von nun an das Duett zweier Streichinstrumente reichlich[6]) und hat auch zu dessen wachsender Beliebtheit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts vermöge seiner ausschlaggebenden Stellung auf dem Gebiete der virtuosen Geigenmusik zu dieser Zeit ein wesentliches beigetragen. Noch Spohrs erstes Werk war ein Geigenduett[7]).

[1]) oe 1, 3 und oe. posth. in Bibl. Dresden.
[2]) Vgl. Schering, Konzert, S. 168 f.
[3]) Bibl. München.
[4]) Bibl. Dresden.
[5]) Vgl. den parallelen Vorgang bei der Entstehung des Streichtrios: der Generalbaß weicht dem einfachen Violoncello.
[6]) Vgl. z. B. den Art. Joseph Fodor in Eitners Quellenlexikon.
[7]) Selbstbiographie I S. 3.

e) Die Klaviersonate mit Geigenbegleitung außerhalb Mannheims.

Wenn Forkel in seinem „Musikalischen Almanach für Deutschland" (1782, I S. 57) nach einem Lobe des edlen Stiles Franz Bendascher Musik sagt, sie werde immer ihren Wert behalten, „ob sie gleich jetzt ein kindischer und läppischer Geschmack zu verdrängen scheint", so läßt sich der Tadel auf manches Werk aus der Reihe der Klaviersonaten mit Begleitung einer Geige beziehen, die sich an den Mannheimer Kreis anschlossen. Besonders die zweisätzige Ordnung, für deren Propagierung namentlich Joh. Chr. Bach und seine Anhänger eifrig eingetreten waren, hatte, wie bereits angedeutet wurde, bei kleineren Geistern naturgemäß eine Verflachung zur Folge. Das Dilettantentum in dem Sinne, wie Sulzer [1]) es definiert, das „ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht", hatte sich diese Form geschaffen (Schering S. 151), und wirkte nun auch auf den Inhalt bestimmend ein: Er ist häufig musikalisch so unschuldig wie nur möglich, arbeitet aber gerne mit billigen, opernhaften Effekten [2]), was ihn nicht selten dem Charakter der Kammermusik entfremdet. Sind die letzteren Merkmale gerade nicht Charakteristikum einer ganzen Richtung, so treten sie doch recht klar in den hier zu erwähnenden Klavier-Violinsonaten von **Sammartini** und **Vogler** hervor.

Jedenfalls sind **Sammartinis** „Sei Sonate" [3]) das wertvollere Werk. Der orchestermäßige Schwung, den Riemann (Lexikon) seiner Thematik nachrühmt, wirkt des öfteren nicht unsympathisch. Der Komponist verleiht seinen Sonaten die zweisätzige Ordnung, wechselnd mit einem Adagio oder Allegro als erstem Satze. Besondere Erwähnung verdient es, daß er den Durchführungsteil seiner ziemlich gut entwickelten Sonatenform nicht mit der Transposition und Veränderung des ersten Themas, und etwa der Einschiebung eines fremden Gedankens allein bestreitet, sondern öfters mit einem fremden Motive beginnt und einem nebensächlicheren des 1. Teiles fortsetzt. Jedenfalls ist die bisher streng befolgte Regel, den 2. Teil des Satzes mit der (genauen oder veränderten) Transposition des Hauptthemas zu beginnen, durchbrochen; zu einer veritablen Durchführung fehlt indes noch die thematische Arbeit. Daher verharrt u. a. die Geige bei Sammartini in einem untergeordneten Verhältnisse zum Klaviere.

Georg Jos. Vogler ist eine merkwürdige Gestalt. Selten vereinigten sich in einem Menschen größere Gegensätze: ein wahrhaft neuschöpferischer Geist und wahrhafte Charlatanerie. Sicher ist kein Wort von Mozarts hartem Urteile über ihn [4]) unbegründet, und auch dessen Ausspruch über Voglers Lehrsystem („Sein Buch

[1]) Allg. Theorie der schönen Künste I, S. XI.

[2]) Einer der Gründe für das letztere wurde bereits in anderem Zusammenhange gestreift, S. 83 (Zurücktreten der Geigerkomponisten).

[3]) „Per Cemb. e Violino, Londra" (Partitur). Bibl. Brüssel.

[4]) Vgl. die Briefe vom 4. und 13. November 1777 an seinen Vater.

dient mehr zum Rechnen als zum Componiren lernen", 2. Brief) trifft im wesentlichen auf die übergenauen Analysen des interessanten Voglerschen Werkes „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 1778—80" zu. Nicht bloß für manche Zeitgenossen zeigt Vogler horrendes Unverständnis (z. B. für Joh. Chr. Bach, was Mozart sehr erzürnte), sondern auch für große Meister der alten Zeit, Händel und Telemann[1]). Letzteres ist jedoch nicht ausschließlich seine Schuld. Das Wirken der kantablen Musikperiode, endlich gar die große Stilreform mußte die Zeit dem Idiom der Bach-Händelschen Epoche entfremden[2]). Wie überrascht es wieder gegenüber dieser Beschränktheit, wenn Vogler für die Reduktion der alten Schlüssel auf unsere modernen eintritt[3]), wo noch Mattheson 1731 voll Stolz geschrieben hatte[4]): „Braucht es denn so viel ungeheurer Künste / um neun Schlüssel zu kennen / da ja manche Haußhälterinn ihrer mehr / als zwantzig / kennen muß?" In seiner Aesthetik endlich, wie dem Betonen der deutsch-nationalen Richtung, die am Mannheimer Hofe Unterstützung fand[5]), und direkt auf seinen Schüler Weber, den „deutschesten" Meister hinweist, berührt sich Vogler mit den Ideen des Sturmes und Dranges, dessen Lieblingsthemen „Genie" und „Hamlet" am Schlusse der „Betrachtungen" auftauchen.

In den umfangreichen Musikbeilagen dieses interessanten Werkes: „Gegenstände der Betrachtungen", finden sich auch „6 neue leichte angenehme Clavier-Sonaten für Anfänger"[6]), die man, da kein Autor angegeben ist, mit Eitner Vogler zuschreiben muß. Der Titel ist an und für sich interessant; denn erstens verschweigt er die Mitwirkung der Geige, dann aber zählt er die Sonaten jener an Zahl jetzt ungeheuer steigenden Gattung „für Schüler" oder „für Anfänger" zu[7]). Daß die Komponisten bestrebt waren, den steigenden Bedürfnissen auch der lernenden und wenig geübten Dilettantenkreise entgegenzukommen, soll ihnen nicht zum Vorwurfe gemacht werden; Argwohn aber muß es erregen, wenn selbst in einem Kompositionsschulwerk diese Gattung gleichsam als Repräsentant des Typus aufgeführt wird, wenn man damit simple Technik und Erfindung zur Norm erhebt. Im Verein mit der mächtig wachsenden Zahl der „Anfängersonaten" gegenüber den „Großen Sonaten" macht es den Eindruck, wie wenn nicht bloß Rücksicht auf das Dilettantentum, sondern öfters auch geringeres

[1]) Vgl. Betrachtungen . . . . I 118—120.

[2]) S. oben S. 34.

[3]) Betrachtungen II, 174 ff.

[4]) Große Generalbaßschule S. 268.

[5]) Betracht. II, S. 170 f. Mozart schreibt im erstgenannten Briefe: „Die Italiener sind hier jetzt miserabel angeschrieben".

[6]) II. Jahrg. 4. und 6. Lieferung. Wie der Haupttext in Bibl. München. München.

[7]) Auch im Instrumentalduo (siehe Geminiani), selbst in der ehemals so virtuosen Solosonate erscheinen diese „leichten Stücke"; vgl. Bon, Kreutzer etc. in Eitners Quellenlexikon).

Können und Bequemlichkeit der Komponisten den Ausschlag gegeben hätten.

Die Sonaten sind leicht in je zwei Sätzen konzipiert, die Form gut ausgebildet; in Sonate II, 1. Satz beginnt der 2. Teil sogar mit dem zweiten Thema. Der 2. Satz ist meist ein Rondo; Sonate VI, Capriccio getauft, besteht ganz aus dieser Form, für deren außergewöhnliche Beliebtheit zu jener Zeit Vogler in seinen „Betrachtungen" so bezeichnende Worte findet [1]).

Aus einzelnen Stellen der Voglerschen Sonaten spricht Sinn für besondere Klangeffekte. Z. B. im 2. Satze der Sonate III läßt der Komponist das, noch ausdrücklich vorgeschriebene Cembalo reichliche Tremoli ausführen, und erzielt im Verein mit den typischen Synkopen der Geige eine ganz merkwürdig opernhaft-orchestrale Wirkung. Im ersten Satze der gleichen Sonate spielt die Geige „con un Sordino", im 2. Satze der Sonate II ist mit großem Geschicke das pizzicato verwendet.

Zwar nicht als „Anfängersonaten" bezeichnet, aber ebenso unschuldig sind sechs Sonaten von **Joh. Gottl. Naumann** „per Cembalo e Violino" [2]). Die Nachteile der zweisätzigen Form zeigen sich augenfällig in Sonate V, wo auf einen schnellen Satz im ¾ Takt ein anderer schneller im ²/₄ Takt folgt. Der Kontrast der Sonatensätze, eine der schönsten Wirkungen, ist damit glücklich vermieden. Neben der gewöhnlichen zweiteiligen Sonatenform der Sätze mit Transposition und Veränderung des Hauptthemas im Durchführungsteil erscheint auch in Sonate I, 1. Satz (Andante) die Konzertform ohne Reprise, in langsamen Sätzen ja ein gewöhnlicher Fall.

Mehr zu fesseln vermag das „Duetto Primo per il Clavicembalo Principale ê Violino Concertato" von Naumanns Dresdener Kollegen **Josef Schuster** [3]), der auch sonst durch seine Mozartismen (z. B. im „Alchymisten" [4]) interessiert. Die viel bedeutendere Stellung der Geige (im Vergleiche zu den früher genannten Werken) fällt bei Schuster zunächst auf. Das Bachsche Trio mag hiefür nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Ein vollgriffiges Maestoso leitet zu einem gefühlvollen Rezitativ der Geige über, vom Klaviere begleitet und durch kurze Zwischenspiele unterbrochen. Darauf hebt ein feierlicher Gesang der Geige im Adagio an, den das Klavier in ganz untergeordneten gebrochenen Akkorden begleitet. Mit einem fröhlichen Allegretto (Rondo) im leichten Operettenton, den zeitweise Tanzreminiszenzen durchklingen (Takt 18 ff.), schließt das Werk, das in manchem Italienismus seinen Zusammenhang mit süddeutscher (Wiener) Kunst nicht verleugnet.

Oertlich mit mehr Berechtigung als Schusters Trio weist das Werk eines Berliner Meisters auf die rivalisierende Stellung

---

[1]) Siehe oben S. 102.
[2]) Bibl. Berlin (Ms).
[3]) Bibl. München Mus. mss.
[4]) Sandberger, Vorlesungen über „Beethoven".

der Geige und des Klavieres im Bachschen Trio hin. Es ist **J. F. Reichardts** oe. 2: „Six Sonates pour le Clavecin, Avec l'Accompagnement d'un Violon . . . Hummel à Berlin“ (also nach 1774) [1]). Zwar steht die Geige zur Hauptsache noch in einem untergeordneten Verhältnisse zum Pianoforte (daß wir es schon mit diesem zu tun haben, beweisen die vielen Vortragszeichen, darunter „cresc.“). Daneben aber übernimmt sie in Sonate I, 1. Satz die Wiederkehr des ersten Themas, im 2. Satze der gleichen Sonate das Hauptthema, imitiert am Anfange von Sonate III, 1. Satz nach Trioart das Thema des Klaviers (nach den obligaten 8 Takten Pause) auf der Dominante, oder am Anfange von Sonate I, 3. Satz (nach 1 Takt) im Einklange. Die Sonaten setzen sich aus je drei Sätzen in der Ordnung Allegro — Andante — Allegro zusammen; Tanznamen sind vermieden, Sonate VI, 3. Satz, ein offenbares Menuett, wird Grazioso genannt.

Mannheimer Geist, der seine Stärke auch an Reichardts oe. 2 erprobt, spricht aus den Sonaten zweier Männer, die Beethoven nahestanden: **Chr. G. Neefe** und **Andr. Lucchesi.**

Von ersterem kommen 6 „Sonate per il Clavi Cembalo con Violino A Libito“ [2]) in Betracht. Interessant ist besonders das mit Sonata VI bezeichnete Einzelwerk. Der erste Satz hat volle Sonatenform, das zweite Thema, ein wenig kantabler, wird sotta voce [3]) vorgetragen. Die Durchführung, die in den anderen Sonaten vorzüglich aus der Transposition des Anfangs besteht, beginnt mit einer nur rhythmischen Anlehnung an den Anfang, einer unisono-Figur von Geige und Klavier, worauf stückweise das erste Thema in c moll (Haupttonart B dur!) auftritt: die Transpositionsmethode wird kühner gehandhabt. Nur das z w e i t e Thema kehrt wieder in Verbindung mit einem aufsteigenden Motive aus dem ersten Teile, das hier mit „crescendo ce forte“ bezeichnet, sich als echtes Mannheimer Crescendo entpuppt. Von einem unbedingten Zusammenhang Neefes mit Ph. E. Bach, wie Lewy (Dissertation, 1902) will, kann man jedenfalls nicht sprechen; Daffner [4]) hat auf die bedeutsame Mittelsstellung des Künstlers hingewiesen. Die genannte Sonate VI schließt dann nach einem „Andante Sostenuto alla Siciliana“ und einem „Presto ma non tanto“ mit einem „Alla Polacca“. Zur Hauptsache sind indes Neefes Sonaten 2—3sätzig. Variationen verwendet z. B. Sonate V, wobei in der vierten die allenthalben ziemlich untergeordnete Geige ganz schweigt.

Näher der neuen Zeit in der konsequent dreisätzigen Form (meist mit dem langsamen Satze in der Mitte) und der interessanteren Durchführung, die öfters das zweite Thema oder andere

[1]) Bibl. Dresden.

[2]) 5 Sonaten in Ms. 1630 der Bibl. München, Ms. 1596 mit „Sonata VI“ bezeichnet, ebd.

[3]) Vgl. oben S. 95.

[4]) A. a. O. S. 78 f.

weniger hervortretende Motive aufgreift, steht Lucchesis oe. 1 [1]). Mancher dieser frischen und originellen Sätze mag Beethoven interessiert haben, z. B. Sonate II, 3. Satz, III, 1. Satz, V, 2. Satz; besondere Bedeutung für dessen Violinsonaten kann man aber weder Lucchesis noch Neefes Werken zusprechen. Sehr untergeordnet ist die Stellung der Geige, die teilweise bloß Mittelstimmen des Klavieres verdoppelt (z. B. in Sonate I, 1. Satz, 2. Satz etc.).

Ueber **Antonio Rosettis** oe. 6, das sowohl in der Besetzung für Klaviertrio, wie als Violinsonatenwerk existiert [2]), mögen einige Andeutungen genügen, da eine ausführliche Spezialstudie von O. Kaul (Münchener Dissertation 1911) bevorsteht [3]).

Die erste Sonate und damit das ganze Werk leitet ein „Marche Maestoso" ein. Er ist uns ein interessanter Zeuge dafür, daß der gleichzeitige Umschweißungsprozeß der Suite, dessen Einfluß sich bereits in der Bevorzugung des Menuetts in der Violin-Sonate bemerkbar machte [4]), nun abermals seinen Schatten in das Gebiet der Sololiteratur wirft, diesmal aber den ersten Satz des Zyklus sich zum Ziele ausersieht. Berührt wurden z. T. bereits die Einwirkungen der französischen Ouvertüre zur Zeit ihrer Blüte auf die Suiten von Veracini (op. 1, Nr. I), Bach (für Violoncello allein), Krebs (Triosonate), Rust (Sonate in d moll für Geige allein) u. a., selbst auf erste Sätze von Sonaten, z. B. bei Mossi (op. 1) und Mondonville (op. 3). Die alte Intrade, von Mattheson noch im Sinne des 17. Jahrhunderts verwendet, hat in Veracinis op. 2 (Nr. 7, 1. Satz), in dem der Suite bereits merklich entfremdeten Zyklus eine Umdeutung erfahren; wie in Rosettis Werk spürt man bei Veracini bereits den Einfluß der Kassation, in welcher der Marsch eine wichtige Rolle spielte. Sandberger [5]) ist in erschöpfender Weise auf die Umwertung der Tanztypen in der Suite des 18. Jahrhunderts eingegangen.

Der erste Satz, in voller Sonatenform, ist bei Rosetti definitiv der Schwerpunkt des Zyklus; J. Chr. Bach war ihm hierin, wie wir sahen, vorausgegangen. An diesen ersten Satz reiht sich meist ein Andante (in Nr. IV parallel dem französischen Konzerte „Romance" benannt) und ein Rondo mit dem üblichen Minore. Der Titel des Werkes verlangt ausdrücklich Pianoforte; die Geige tritt stark zurück.

Einen ähnlichen Aufbau hat eine Sonate von Rosettis Intendanten **Ign. v. Beecke** [6]). Der erste Satz beginnt mit kräftigen Akkorden in der Art der Marschmotive, die Schuster, Neefe, Rosetti u. a. an dieser Stelle verwerten, worauf ein Passagenmotiv in Dreiklangsintervallen emporgetragen wird — ein damals sehr

[1]) Bibl. Brüssel.
[2]) Siehe oben S. 92 f.
[3]) Ant. Rosetti wird ein Band der Denkmäler d. Tonk. in Bayern gewidmet werden.
[4]) Siehe das vollständ. Kap. I m. A.; vgl. auch unten Sandberger.
[5]) Zur Gesch. d. Haydnschen Strqu. S. 47 ff.
[6]) Bibl. München, Mus. mss. 3476.

beliebter crescendo-Effekt, den z. B. auch Mozart in seiner ersten Violinsonate (Ges. Ausg. Serie XVIII/1, S. 2) aufgreift.

Federigo Fiorillo, der noch heute durch seine 36 Caprices bei den Geigern in Ansehen steht, kleidet seine „Sonate pour Clavecin avec accompagnement de Violon oblige“[1]) in A dur in die alte zweisätzige Form Allegro-Rondo. Der Durchführungsteil des langen ersten Satzes hebt in dem ziemlich entfernten C dur mit dem Hauptthema an, und verwendet überdies reichlich anklingende und fremde Themen[2]). Die Melodik und besonders die etwas wichtigere Stellung der Geige gegenüber dem Klaviere (vgl. das „obligé“) weisen bereits auf Mozart hin. Beides findet sich in moderner Weise gesteigert in einer Sonate für Cembalo und obligate Geige von **Joseph Sarti**[3]), dem Lehrer Cherubinis. Zwischen die Satzordnung Fiorillos schiebt der Komponist noch einen Adagiosatz. Geige und Klavier wechseln durchaus in der Führung, die technischen Ansprüche der ersteren Stimme sind ungefähr auf der Höhe der Mozartschen Sonate, was gegenüber der technisch wie musikalisch gleich bedeutungslosen Rolle, welche die Geige in den meisten Klaviersonaten mit Begleitung einer Geige spielt, als Fortschritt zu bezeichnen ist. Im Vergleich zu den Mozartschen Sonaten wären an dem Werke höchstens noch die langen „Solostellen“ der einzelnen Instrumente zu bemängeln, die als atavistischer Zug einer innigeren Verbindung der Instrumente in der modernen Sonate weichen mußten.

d) Die Wiener Sonate.

Mit der sinkenden Macht der Solosonate mit Generalbaß war der unbeschränkte Einfluß des Auslands auf diesem Gebiete gebrochen. Durch Vermittlung hauptsächlich Tartinischer Schüler lebte, wie angedeutet, der Kunstzweig in Frankreich fort, stark geschmälert in seiner Bedeutung und daher auch selbständigen Form.

Was man als eigentliche Geschichte der Violinsonate seit ungefähr der Mitte des Jahrhunderts ansehen muß, spielt sich also, dank dem Wirken Joh. Seb. Bachs einerseits, Joh. Schoberts anderseits und ihrer Schüler und Nachfolger, vor allem in Deutschland ab. Stehen diese beiden Richtungen künstlerisch in sich auch völlig abgeschlossen da, indem die eine, die polyphone, cum grano salis das norddeutsche Prinzip, die andere homophone das süddeutsche darstellt, so ist doch der moderne Betrachter geneigt, den im folgenden zu beschreibenden Prozeß als beider eigentlichste Erfüllung anzusehen. Denn wie wir in dem wunderbaren modernen Gestaltungsprinzipe, der thematischen Arbeit, das sich bereits bei Haydn und Mozart heranbildet,

---

[1]) Neuausgabe von Mortier de Fontaine, München, Jos. Aibl, 1862, in Bibl. München.

[2]) Er scheint Potpourri- und Rondoformen sehr nahe zu stehen.

[3]) Ms. in Bibl. München.

bei Beethoven in unvergleichlicher Vollendung erscheint, ein Produkt aus der kontrapunktischen und der homophonen Periode des vorangehenden 18. Jahrhunderts erblicken dürfen[1]), so scheinen auch in den Geniewerken Mozarts und Beethovens auf dem Felde der Geigensonate jene beiden Strömungen ineinander zu verfließen. Daß eine Neigung hiezu bestand, haben bereits mehrere Beispiele erwiesen[2]). Von dauerndem Werte war indes noch keines; ein Grund mehr zu der Annahme, daß sich die endgültige Verbindung im engen Zusammenhange mit der Schöpfung des neuen Stilprinzips vollziehen sollte, auf einem Boden, der nun fast ein Jahrhundert lang eine eminent wichtige Stellung in der Musikgeschichte behauptet, jahrzehntelang aber auf Grund des Schaffens dreier überragender Geister eine unbeschränkte musikalische Hegemonie ausübt: Wien.

Gleich Paris war diese Stadt schon ein Hort edler Kunst gewesen, ehe sie über der sinkenden Macht Italiens immer stolzer ihr Haupt erhob. Von diesem Momente an bildet sie den Mittelpunkt eines kunsthistorisch ziemlich gut umgrenzbaren Kreises, der „Wiener Schule", als deren eines Charakteristikum die Aufnahme lokal-volkstümlicher Elemente in die Kunstmusik genannt wird. Tritt dieser Zug vereinzelt in der Violinsonate auch zurück, so bleiben besonders thematisch immer noch genug Beweise übrig für eine verhältnismäßig selbständige Entwicklung der „Wiener Sonate".

Ein älterer Meister dieses Komponistenkreises, **G. Christ. Wagenseil,** nimmt auf dem Gebiete der Klavier-Violinsonate wie anderwärts[3]) eine bedeutsame Mittelstellung zwischen altem und neuem Stile ein. Alte Formen treten in seinem Schaffen noch sehr entschieden hervor. So betätigt er sich z. B. mit einem „Trio" in F dur und einem solchen in Es dur auf dem Felde der Bachschen Sonate für Violine mit obligatem Cembalo[4]). In dem erstgenannten Werke, das älteren Charakter trägt als das Es dur-Trio, begleitet das Tasteninstrument streckenweise im 2. Satze (Allegro) noch nach Generalbaßbezifferung. Der 3. Satz ist ein Doppelmenuett. Die obligate Cembalostimme überträgt Wagenseil auch auf andere Ensembles; z. B.: Divertimento per il Cembalo con 2 Violini e Basso (Handschrift von 1763[5])). Der Polyphonie ziemlich fern steht bereits das zweite Trio (in Es dur); ähnliches läßt sich ja von Wagenseils Triosonaten für zwei Geigen und Baß, wie etwa auch von einem solchen Werke seines Zeitgenossen und

[1]) Vgl. Sandberger (Streichquartett) a. a. O. S. 61 f

[2]) Bezeichnenderweise ist ihnen allen ein Ueberwiegen des Schobertschen Anteils gemeinsam.

[3]) Vgl. Schering a. a. O. S. 153 f.

[4]) Beide Werke in Bibl. Brüssel (Ms.).

[5]) Bibl. Thulemeier, Berlin-Joachimsthal. Vgl. Schering, S. 155.

Konpatrioten Franz Aspelmayr [1]) konstatièren. Auf einem „Trio“ für Cembalo und Violine in A dur [2]) aber steht der Titel offenbar ungenau für „Klaviersonate mit Begleitung einer Geige“. Denn letztere geht zum größten Teile unison oder in begleitenden Intervallen neben dem Klaviersoprane einher, von einer selbständigen Dreistimmigkeit (Trio) ist also nicht die Rede. In der Gattung, der dieses Stück somit zuzurechnen ist, hat sich Wagenseil mehrfach betätigt. Sein oe. *2* [3]), das ich hier herausgreife, enthält durchwegs dreisätzige Sonaten. Nur Sonate V hat als Mittelsatz ein Andante Moderato, in Sonate I—IV nimmt diese Stelle ein Minuetto zwischen Allegro und Presto ein. Den zweiten Teil des ersten Satzes beginnt der Komponist in I—III regelmäßig nicht wie anderwärts, mit der Transposition des Anfangs, in Sonate VI tritt hiefür sogar ein Motiv aus dem Ende des ersten Teiles ein (Mozart!) Selten, z. B. im Sonate V, 1. und 3. Satz, erinnert die freiere, bezw. imitatorische Führung der Geigenstimme gegenüber dem Klaviere an das Trio. Wenn auch der Ton des Werkes leichter ist als in den Trios, sucht man doch nach „ewigem italienischen Getändel“, wie es der überstrenge Marpurg den Wagenseilschen Divertimenti vorwirft [4]), vergebens. Im Gegensatze zu Wagenseil verwenden die übrigen Wiener Komponisten bereits fast durchgängig das Pianoforte [5]).

Weit noch in Wagenseils Schaffenszeit greift die Betätigung des großen Genies auf dem Gebiete der Violinsonate des 18. Jahrhunderts über, in dessen Werken sich die ganze Bedeutung der frühen Wiener Sonate als Vorläuferin der Beethovenschen konzentriert: Die frühesten Sonaten **W. A. Mozarts** erstehen bereits in den Jahren 1763—64.

Man darf wohl annehmen, daß der große Meister diesem Kunstzweige nicht ohne einige Vorliebe seine Förderung zuteil werden ließ. Kennt man doch fünfundvierzig Violinsonaten von ihm, davon eine relativ hohe Zahl unter seinen frühesten Kompositionen. Besonders eifrig werden sie bis zum Jahre 1782 gepflegt. Aber selbst in den nächsten sechs Jahren hat Mozart die Violinsonate über größeren Aufgaben nicht ganz vergessen.

Was die Mozartschen Geigensonaten, abgesehen von ihrem künstlerischen Werte, historisch besonders wichtig machen sollte, liegt schon in den frühesten Werken im Keime angedeutet, gleichwie des Meisters erste Sinfonien schon auf seinen späteren Weg hinweisen [6]). In den Violinsonaten ist es scheinbar eine Aeußer-

[1]) Neudruck Riemann, Coll. mus. Nr. 39.
[2]) Bibl. Brüssel (Ms).
[3]) Bibl. Brüssel.
[4]) Kritische Briefe über die Tonkunst II 141.
[5]) Vgl. Daffner, S. 87.
[6]) Jahn hat leider von einer genaueren Durchforschung der frühesten Sonaten abgesehen; an dieser Stelle kann sie natürlich nur in dürftigen Umrissen gegeben werden. Eine Monographie in der Art der Schultzschen (Mozarts Jugendsinfonien, 1900) dürfte bald zur Notwendigkeit werden.

lichkeit, die aber mit dem inneren Baue eng zusammenhängt: die selbständigere Stellung der Geige.

Diente sie uns bisher öfters als ein ziemlich verläßliches Kennzeichen, mit welcher der beiden Gattungen der Geigensonate, dem Trio oder der Klaviersonate mit Begleitung einer Geige wir es zu tun hätten, so gilt ein gleiches bei Mozart. Absehen muß man da vorerst von selbständigen Figuren der Geige, wie sie sich auch bei Wagenseil vorfinden, die nichts anderes als „Wiener Schnörkel" sind, die für die Emanzipation des Streichinstrumentes weiter keine Bedeutung haben (Mozart, Ges. Ausg. Son. I, 1. Satz Takt 8 ff.). Es entsprach jedenfalls Mozarts inniger Vertrautheit mit dem Instrumente — trat er doch bis 1777 vereinzelt noch als Geiger auf[1]) —, daß er sich mit einer untergeordneten Stellung der Geige, wie sie die Sonate seit Schobert kannte, nicht zufrieden gab. Und dies zu ändern, griff er bezeichnenderweise zum — Trio, zur Nachahmung. Wo nun in den ersten Sonaten bis 1768 (zusammengefaßt in Ges. Ausg. Serie 18, 1. Band Nr. 1—23) die Geige sich nicht unterordnet[2]), dort imitiert sie den Sopran des Klavieres; Beispiele, die sich unendlich vermehren ließen, liefern Sonate I, 3. Satz, Minuetto I; in der gleichen Son. auch der 1. Satz, 4 Takte vor Schluß des ersten Teiles; ferner V, 1. Satz; VIII, 1., 2., 3. Satz; XI, 3. Satz, dritter Teil (Rondo) u. s. w. Eine wesentliche Aenderung erfährt diese Art, Klavier und Geige innig miteinander zu verbinden, ohne die Fähigkeit der letzteren zu unterdrücken, auch nicht nach Mozarts bedeutungsvollem Londoner Aufenthalte, nachdem J. Chr. Bachs Einfluß so tief auf seine Klaviermusik eingewirkt hatte[3]). Es ist nicht verwunderlich: kannte ja auch J. Chr. Bach zur Befreiung der Geige in der Hauptsache kein anderes Mittel, als das von Mozart bereits angewandte: die Anlehnung des Schobertschen Typus der Violinsonate an das Bachsche Trio. Diese Verteilung des Stoffes auf beide Instrumente bleibt in der Mozartschen Violinsonate im Wesentlichen bestehen bis Sonate 23; selten, nur wo man ihrer besonderen Klangfarbe (Sonate XIX 3. Satz) oder überhaupt ihrer Hilfe bedarf (Variationen der Sonate XIII), tritt die Geige selbständiger hervor.

Eine Pause von zehn Jahren, 1768—78, scheidet Mozarts Sonatenschaffen. Es sind die musikgeschichtlich so hochbedeutenden siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts, in denen sich Haydn (nach der ausführlichen Darlegung in A. Sandbergers „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts") zuerst in der Sinfonie, dann im Quartette, das Prinzip der thematischen Arbeit erschafft. „In der C dur-Sinfonie von 1777 . . . vollzieht sich der Umschwung" (siehe S. 95), 1781 überträgt der Meister die neue Form auf das Quartett (Sandberger S. 62).

[1]) Vgl. hiezu Jahn (1. Aufl. 1856—1859) I 33, 188 f. 600; II 68 f.

[2]) Unterordnung kann auch stattfinden, wenn die Geige die oberste Stimme spielt, z. B. in Sonate II, 1. Satz 2. Takt.

[3]) Vgl. M. Schwarz, IMGSmlbd. II 422.

Im Jahre 1778 nimmt Mozart die Komposition der Violinsonaten in Mannheim wieder auf. Merkwürdig ist an den nun folgenden Meisterwerken, denen die Sonaten der populären Ausgaben angehören, was schon den Zeitgenossen als etwas besonderes auffällt: in ihnen ist „das Accompagnement der Violine mit der Klavierpartie so künstlich verbunden, daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, so daß diese Sonaten einen ebenso fertigen Violin- als Clavierspieler erfordern [1])". Daß gerade Mannheim der Ort war, in dem sich die Vollendung der Mozartschen Violinsonate, das Freiwerden der Geigenstimme, erfüllte, dürfte von keiner besonderen Bedeutung gewesen sein. Wichtiger war jedenfalls jener Prozeß in Haydns Schaffen, dessen Beziehung auf die Mozartsche Geigensonate indes bis auf weiteres einer Einschränkung bedarf: ob und wann hier regelrechte thematische Arbeit zum maßgebenden Prinzipe wird, das nachzuweisen bleibt genaueren Forschungen überlassen. Oberflächlicher Prüfung offenbart sich nur, was Jahn sagt, daß selbst die Durchführung harmonisch gearbeitet ist. Lediglich die äußeren Konsequenzen thematischer Arbeit, die Individualisierung der einzelnen Stimmen [2]), hier ausgesprochen in der Gleichwertigkeit von Geige und Klaviersopran, können wir an dieser Stelle als Faktum konstatieren. Innerlich basieren die Werke (scheinbar) wenn möglich noch mehr als früher auf dem Trio, ausgesprochen in dem Duettieren der hohen Stimmen, aber es sind jetzt nicht nur die harmonischen Gesetze durchaus maßgebend, es sind die beiden Solostimmen gegeneinander melodisch auch verselbständigt, ein Umstand, der mit dem Wesen thematischer Arbeit als einem Mittelding zwischen Freiheit und Kontrapunkt sehr viel gemein hat. Mit großer Kunst hat jedenfalls Mozart das, was ein entschiedener Mangel der ganzen bisherigen Entwicklung der Geigensonate war, die Unmöglichkeit des innigen Sich-Durchdringens von Geige und Klavier, aus der Welt geschafft. Er hat Beethoven den Boden bereitet; und wie es den drei großen Genies Haydn, Mozart und Beethoven gelang, die Instrumentalmusik zu glänzendster Vollendung zu führen und ebenbürtig neben ihren alten Nebenbuhler Vokalmusik zu stellen [3]), so hat Mozart und Beethovens Schaffen auf dem Gebiete der Violinsonate dieser den gebührenden Rang innerhalb der Instrumentalmusik erkämpft. Die individualistische Weltanschauung der Wiener Schule [4]) hat jedenfalls auch die Umgestaltung der Violinsonate inspiriert.

Wie der Klaviersonate, so stellt auch der Violinsonate erst

[1]) Vgl. das Zitat aus Cramers Magazin I 485 bei Jahn IV 38.

[2]) Vgl. Sandberger S. 62.

[3]) Man vgl. die große Bedeutung, die 1810 Reichardt (Vertraute Briefe über eine Reise nach Wien, II. Bd. S. 88) der Instrumentalmusik zuerkennt, mit Aussprüchen z. B. in Matthesons „Vollkommenem Kapellmeister" (S. 204).

[4]) Vgl. O. Schmidt, IMGSmlbd. II 141.

Beethoven Aufgaben höchster Kunst, erst mit ihm wird sie eigentlich „konzertreif". Mozarts und Haydns Klaviersonaten mit und ohne andere Instrumente aber sind noch Eigentum der reichen Hausmusik jener Zeit, gleich dem Liede, das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf häusliche Musikübung beschränkt blieb [1]). Mozarts Sonaten bezeichnen schon den Wendepunkt; die Selbständigkeit ihrer Stimmen vor allem verbürgt ihnen auch im heutigen Konzerte ihre Wirkung.

Mit rein musikalischen Werten hat diese Unterscheidung nichts zu tun, wenigstens soweit es sich um Mozart und Beethoven handelt. Aber auch den **Haydnschen** Sonaten würde man unrecht tun, wollte man ihren Titel „Hausmusik" mit „leichte Unterhaltung für Dilettanten" übersetzen, wie Pohl es getan hat (II 316). Der „leichten Unterhaltung" schrieb ein Haydn nie, selbst in einem Kunstzweige nicht, der innerhalb seines gewaltigen Schaffens eine so nebensächliche Stellung einnimmt, wie die Klaviersonate mit einer Geige. Man kennt von ihm nur fünf Originalbeiträge. Nr. VI der populären Ausgabe (C. F. Peters) ist ein Divertimento vom Jahre 1767, das in einer anderen Umarbeitung (1770) als Quartette existiert, Nr. VII und VIII[2]) sind Bearbeitungen zweier Quartette des Jahres 1799[3]). Zu solchen Umarbeitungen griff ja auch Händel, um den Ansprüchen des Publikums in einem Zweige zu genügen, der ihm nicht interessant genug war. Klanglich hat dieser Notbehelf namentlich der Sonate VII geschadet, ebenso dem 2. Satze (Adagio) der VIII. Sonate, der mit einem herrlich weitgeschwungenen Motive in Beethovenscher Größe einsetzt. Ihren Originalen verdanken die beiden Sonaten die thematische Arbeit, deren Feinheit freilich durch die Uebertragung auf die ärmlichen Mittel der Violinsonate gelitten hat: so muß z. B. die Geige wechselnd die 1. und 2. Geigenstimme des Quartetts aufgreifen etc. Hinter diesen Werken stehen die Originalsonaten, besonders Sonate III und IV[4]) merklich zurück. Wie in seinen Klaviertrios hat sich Haydn hier die Vorarbeit Mozarts zugunsten der Selbständigkeit der Streicherstimme nicht zu nutze gemacht[5]). Innerlich entspricht dem der vorwiegend alte Aufbau. Graziöse Menuetts und Rondoformen spielen eine große Rolle. Immerhin finden sich viele Sätze, die mit Unrecht vergessen werden, so das reizende Menuett der I. Sonate[6]), und besonders ihr Larghetto, über dessen eigenartigem Anfange der gigantische Schatten des Thomaskantors steht. Mancher Zug erinnert schon

[1]) Friedländer I 1 S. XII.

[2]) Nr. 8 für „Flanto ossia Violino".

[3]) Vgl. Pohl I 321, II 316 Anm. 2.

[4]) Nach Pohls Verzeichnis, Bd. II Anhang; Peters Nr. 4 und 5.

[5]) Von einem Weglassen der Geige (Pohl II 316) ist aber deshalb noch nicht die Rede (siehe oben S. 81).

[6]) Nach Pohl; Peters Nr. 2.

an Beethoven (vgl. die Baßfigur in Sonate II[1]), 1. Satz, 3. Takt, mit Beethoven, op. 101, Marcia).

Der 2. Satz der V. Sonate[2]) antizipiert einen reizenden Effekt, den Haydn in den langsamen Sätzen der Symphonien öfters angebracht hat[3]): die Verzögerung des Schlusses durch Fermaten. Die III. Sonate (Pohl-Verz.) hat als 2. Satz ein Menuett „al rovescio". Die Jahrhunderte alte Spielerei, Stücke von rückwärts zu lesen, taucht besonders zu dieser Zeit wieder auf und nicht bloß Haydn (hier und Sinfonie, Pohl Nr. 16), sondern auch Schobert[4]), Rosetti u. a. haben manches ergötzliche Sätzchen geliefert; die beste Gelegenheit bot hiezu natürlich das Menuett mit da capo.

Es ist traurig, daß der Schatz guter Musik, der in Haydns Klaviersonaten, Violinsonaten und Klaviertrios schlummert, von unserer Hausmusik fast ignoriert wird und man nur zu ihm greift, wenn die ominösen didaktischen Zwecke oder die Unfähigkeit des Streichers zu schwierigeren Aufgaben den Ausschlag geben.

Mit dem intimen Charakter seiner Werke für Klavier mit und ohne Begleitung steht Haydn nicht vereinzelt da; um ihn schart sich ein großer Kreis bedeutender und unbedeutender Geister — die ganze Entwicklung unseres Kunstzweiges seit Schobert macht es sich vor allem zur Aufgabe, dem immer mehr steigenden Bedürfnisse der musizierenden Dilettanten nach Kammermusik der genannten Besetzung entgegenzukommen, die während dieser ganzen Bewegung noch ausschließliches Eigentum des Hauses ist. Wie schon erwähnt, dringt sie seit Mozart und noch entschiedener seit Beethoven auch in den Konzertsaal. Ein so außerordentlicher Gewinn dies für die Instrumentalmusik im allgemeinen war, der plötzlich mehrere neue Kunstzweige fähig der höchsten Aufgaben zur Verfügung standen — es hatte auch seine Schattenseiten in erster Linie für den musizierenden Dilettantismus. Uns ging der Sinn verloren für jene unschuldige, gemütliche Unterhaltungsmusik, diese wahre Hausmusik, die in ihrer immensen Verbreitung eine wichtige Kulturmission erfüllte: zum mindesten handwerklich immer tüchtig gearbeitet — dafür bürgte schon ihre Hauptform, die Sonate — bewahrte sie den Dilettanten in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle vor Operettenschund und flacher Salonmusik, zu denen er heute in Ermangelung leichter, anspruchsloser Hausmusik greift, die für ihn nun einmal Bedürfnis ist.

Ein verdienstvoller Aufsatz von H. W. Riehl „Die göttlichen Philister"[5]) hat an einigen kleinen Meistern, vor allem der Wiener Schule, die sehr charakteristische Vertreter dieser Hausmusik stellte, die positive Seite der Bewegung betont. Mit Recht ist Riehl

[1]) Nach Pohl; Peters Nr. 3.
[2]) Peters, Son. I, S. 15.
[3]) Pohl II 317.
[4]) Denkmäler d. Tonk. Bd. 39, S. 177.
[5]) Musikal. Charakterköpfe, 2. Aufl., I. Bd.

auch der starken Unterschätzung der kleineren Talente, die auf eine Periode der Ueberschätzung zu ihrer Zeit folgte, entgegengetreten. Man tut diesen Künstlern um so mehr unrecht, als man viel zu wenig ihre Hauptwerke, ihre Symphonien berücksichtigt, und sie ganz aus den, oft nur gelegentlich, leicht hingeworfenen Kammermusikwerken mit Klavier verstehen will. Aus deren nebensächlichen Stellung im Schaffen der Künstler resultiert, wie schon öfters betont, ihr geringerer Wert, z. B. bei Vogler, Naumann, Schuster, Reichardt, Neefe, Rosetti, die oben genannt wurden, und auch bei Haydn. War es neben solchen Gründen nun noch ab und zu die Unfähigkeit des Komponisten, welche den leichten Ton dieser Hausmusik zur Flachheit und Schablone herabsinken ließ, eines, was so unangenehm in fast jedem heutigen „Album fürs Haus" an unseren Salonstücken, auffällt, war jenen kleineren Meistern nicht gegeben: „sie ließen ihre Musik nicht giftig werden, nicht korrupt und korrumpierend" (Riehl S. 227). Schutz hiegegen bot ihnen neben der Einfalt ihrer Musik, die Riehl hier anführt, wohl hauptsächlich auch die Form, und wahrhafte Decadence darf man dort konstatieren, wo diese außer acht gelassen wird, wo die Sonate den kleinen Sonatinenformen, den Airs variés, Nocturnos[1]) etc. weicht, die in den Werken der kleinen Geister mehr Unheil angerichtet haben, als ihre simple Melodik. Sie überwuchern, ja unterdrücken schließlich die Sonatenform, die gerade durch die Schobertsche Richtung ihre Wirkung auf weiteste Kreise gesichert hatte[2]). In dieser Beziehung hat der Dilettantismus verderblich auf den Kunstzweig gewirkt, mit dem er „als kunstgeschichtliche Macht in die Musik eingetreten war."

Solche „Petites Pieces" schreibt einer der älteren Komponisten der Wiener Schule, **J. B. Wanhal**[3]). Es sind dreisätzige Sonatinen (die Wiener Schule verwendet fast durchgängig in der Sonate drei Sätze). Der 1. Satz aber ist nur eine Zeile lang und verlangt in der II. Sonate schon im 1. Takte eine Kadenz des Klaviers. Zweckentsprechender erscheint diese leichte Form in einer Gratulationssonate für die Jugend: sie besteht eigentlich bloß aus einem Rondo, dem acht Takte Adagio, die „Gratulazione", vorangestellt sind, in der ausnahmsweise die Geige melodieführend auftritt, worauf im 8. Takte eine kleine Kadenz des Klavieres zum Rondo überleitet.

Tutti-unisono-Motive sämtlicher Stimmen, die Wanhals „Trois Sonates" liv. I[4]) öfters verwenden, sind für den Wiener Kreis Wanhal, Pleyel, Hoffmeister, Steibelt, Kozeluch, Dussek etc. besonders am Anfange der Sätze so bezeichnend, wie die Oktaven-

[1]) Vgl. Spohr, Selbstbiographie II 121 f.

[2]) Vgl. Jahn, Mozart, IV 19.

[3]) Bibl. München, wie das folgende. Wanhal hat auch noch Generalbaßsonaten geschrieben (siehe Eitners Quellenlexikon).

[4]) Bibl. München.

verdopplungen der Klaviermelodie durch die Geige. Letztere darf man wohl, wie ähnliche Stellen in Mozarts Sinfonien[1]), mit den volkstümlichen Tendenzen der Wiener Schule in Verbindung bringen, die sich überdies im Charakter besonders des letzten Satzes in den Sonaten der obigen Komponisten äußern[2]). Ein gewisser musikalischer Kosmopolitismus gehört mit zu den Besonderheiten der Schule. Eng ist namentlich ihr Zusammenhang mit Paris. In diesem Sinne ist Wanhals und Haydns Schüler **Ign. Jos. Pleyel** trotz seines langen dortigen Aufenthaltes den charakteristischen Vertretern des Wiener Kreises beizuzählen. Drei leichte Sonaten seiner Komposition[3]) wählen die Form Allegro (Andante, in Sonate VI con Variazioni) und Rondo. **Fr. A. Hoffmeister** räumt in „Sei Duetti Concertanti per il Forte Piano ô Clavicembalo et Violino"[4]) eigenen Verlages der Geige eine bedeutsamere Stellung ein: wie der Titel besagt, wechselt sie mit dem Klaviere in der Melodieführung ab. Selbständigere Wendungen in der Geigenstimme der Sonaten **Dan. Steibelts**[5]) gehen in vielen Fällen auf Verdopplung der Klavierstimme zurück; oft führt dann das Klavier die einfache melodische Linie in kleineren Notenwerten (mit Wechsel- und Durchgangsnoten) reicher aus. Daneben tritt aber schon von oe. 11 an die Geige auf kürzere Strecken selbständig hervor. In den frühen Opera bezeichnet den ersteren Fall ein „Violon ad libitum", den letzteren, die Selbständigkeit der Geige, ein „Violon obligé" im Titel; oe. 74 und 81 sehen von diesen Benennungen aber ab; die Geige teilt sich da endgültig mit dem Klaviere in die Führung.

J. L. Dussek unterlegt seinem oe. 28 „dediées aux jeunes Elêves" noch die leichtere zweisätzige Form Allegro-Rondo, dem oe. 18[6]) aber, wie seine Wiener Kollegen, die dreisätzige Ordnung des Konzerts. Was wir außer diesem Umstande als Bedeutung der Schule für die Beethovensche Sonate festlegten, die Beiordnung der Geigenstimme, ignorieren Dusseks Violinsonaten. Die Violine, in seinen Klaviertrios entschieden von einiger Bedeutung[7]), beteiligt sich hier, mit Ausnahme der Wienerischen Unisoni, nur mit untergeordneter Melodik an der Entwicklung des Stoffes.

[1]) Schultz, Moz. Jugendsinf. S. 14, 17 etc.

[2]) Vgl. hiezu Riehl a. a. O. S. 219 und 226.

[3]) Bibl. München, Nr. IV—VI.

[4]) Bibl. Dresden. Die Hummelsche Ausgabe des Werkes (oe. 6) „3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec acc. d'un Violon obligé" liv. I. II. Berlin, bezeichnet die einzelnen Sonaten im Notentexte mit „Trio". Exempl. in Bibl. Berlin.

[5]) Bibl. München besitzt von ihm unter anderem: oe. 11, oe. 33 oe. 35, oe. 37, oe. 74 (Nr. 3), oe. 81, zwei unbezeichnete Sonaten etc.

[6]) Beide in Bibl. Dresden.

[7]) Vgl. z. B. op. 29 in Bibl. München.

e) Bayern.

Das Kapitel Bayern füllt ein bedeutendes Blatt in der Geschichte der Sonate. Angefangen von den Beziehungen des genialen Marini, fast hundert Jahre später des fruchtbaren Sonatenkomponisten Mascitti zum bayerischen Hofe, schenkte dieses Land der Welt durch Abaco die höchsten Kunstoffenbarungen auf dem Gebiete der altitalienischen Sonate, Loeillet schrieb hier seine hoheitsvollen Werke, Leffloth und Agrell bildeten in interessanter Weise die Anregungen Seb. Bachs weiter, zwei Trios von Kleinknecht[1]) beweisen durch den Charakter ihrer drei Sätze, daß auch das Muster Phil. Em. Bachs hier nicht ohne Nachfolge blieb. Wodiczkas Solosonaten neben Stamitzens op. 6 leiten als hochinteressante Vertreter der Uebergangszeit in die Epoche der Mannheimer über, die Zeit von Bayerns höchster musikalischer Machtentfaltung.

Auch die Sonate der späteren Jahre erfährt in Bayern innerhalb einer kleinen Komponistengruppe eine interessante Entwicklung, die parallel jener der Wiener Sonate verläuft. Den ältesten Charakter in diesem Kreise tragen Sonaten **Theodor Grünbergers**[2]) zur Schau, eines komponierenden Geistlichen, der gegen Ende des Jahrhunderts in Bayern sehr berühmt war[3]). Die bayerische Gruppe schwankt zwischen zwei- und dreisätzigen Sonaten. Grünberger wählt zwei Sätze, in einer F dur-Sonate Allegro assai und Minuetto mit Trio; in einer A dur-Sonate erscheint an zweiter Stelle Minuetto con Variazioni. Die Klavierbegleitung rechnet sichtlich noch auf Cembalo; alle folgenden Komponisten verlangen Pianoforte. Seine Partie ist zweistimmig notiert und weist öfters Bezifferung auf, die scheinbar den Zweck hat, das Weglassen der Geige zu erleichtern. Diese spielt nämlich nur Füllstimmen. Schon bei Grünberger findet sich aber wie bei anderen bayerischen Komponisten die Wiener Oktavenverdopplung. Nur in Variation II und IV der A dur-Sonate tritt die Geige solistisch hervor und wird vom Cembalo nach beziffertem Basse begleitet.

Durch die verhältnismäßig selbständige Stellung der Geige unterscheiden sich vor allem die Werke der folgenden Komponisten von Grünbergers Sonaten. Der beliebte Modekomponist **Joh. Fr. X. Sterkel** in Würzburg läßt sie in seinen drei Klaviertrios oe. II vorerst kurze Motivchen imitatorisch mit dem Klaviere tauschen. In seinem oe. XVI „Trios Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon obligé" wechselt das Streichinstrument mit dem Klaviere bereits in der Führung. Wie bei der ganzen Komponistengruppe besteht in Sterkels Sonaten der Durchführungsteil, den Grünberger noch wesentlich auf der Transposition des Anfangs aufbaut, aus Veränderungen desselben, in die z. B. in oe. XVI, 1. Sonate, 1. Satz das zweite Thema einbezogen wird.

[1]) Bibl. München.

[2]) Alle in diesem Kapitel besprochenen Werke befinden sich in Bibl. München (zum Teil Ms.).

[3]) Eitner (Quellenlexikon) nach Augsburger Merkur 1795.

Madame Danzi, née Marchand, schreibt ihr op. 1 (Trois Sonates) für Pianoforte und obligate Violine, wie eine Sonate von **Maria Freystaler,** mit Anklängen an Mozart. Das letztere Werk weiß den Wert einer klaren Wiederkehr des zweiten Themas noch nicht zu schätzen, der Durchführungsteil[1]) ist minderwertig. Der zweite Satz ist ein „Rondeaux Andante", den 3. Satz „Angloise Rondeaux" mit Minore-Mittelsatz schließt gleich dem ersten eine Coda.

Im Sinne der neueren Zeit, der ihre reifere Thematik angehört, sind **Friedrich Walthers** Violinsonaten (fünf, hievon eine als op. 5 im Druck) gleichfalls für obligate Violine und Klavier bestimmt. Auch seine „Sonata pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle obligé" entscheidet sich für eine freiere Behandlung der Streichinstrumente; selbst das Violoncello erhält z. B. im Takt 14 des 2. Satzes eine solistische Antwort auf eine Phrase der Geige zugewiesen[2]). Op. 5 und die Violinsonate in D dur verwenden marciale Anfangsthemen.

Wohl die interessanteste Gestalt der bayerischen Komponistengruppe ist **J. Ladurner,** der spätere Lehrer Aubers. Tiefer gehen zwar seine pianistisch glänzenden Sonaten mit obligater Geige (oe. 7) nicht, aber sie wissen durch geschickte Verwendung von verschiedenartigen Formen und Klangeffekten zu fesseln. Sonate I beginnt mit einer Romanze, die das Klavier in gebrochenen Gitarreakkorden vorträgt, — die darauffolgenden Variationen des Satzes leisten das möglichste an pikanten Wirkungen. Die zweite Sonate, in deren 1. Satz, wie bei Fiorillo, das mächtige Rondo eingreift, bringt als 2. Satz eine Tyrolienne (Ladurner war gebürtiger Tiroler). Der Mittelsatz von Sonate III ist gar ein „Marche funebre", der 3. Satz, ein leichtes Rondo, wird durch ein Fugato unterbrochen; allenthalben bietet sich Gelegenheit zu Kadenzen. Die Reichhaltigkeit der Gestalten entsprach dem Zuge der Zeit. Dieser „Suitengeist" mußte schwinden, sollte die Sonate zu dem bevorzugten Träger intimster Empfindungen werden, der sie heute ist. Die Reform setzt in erster Linie in dem bunten letzten Satze ein[3]). Das 18. Jahrhundert hatte in schwerer Arbeit die Form der modernen Sonate geschaffen, ihren inneren Bau, ein Wunder von Logik, und das innige Verhältnis der beiden Instrumente. Die Sonate war zu einem kostbaren Werkzeuge geworden und bedurfte nur der führenden Meisterhand, um sich höchsten Aufgaben gewachsen zu zeigen. Diese ihre Erschaffung auf geistigem Gebiete, ihre wahre Erfüllung und Idealisierung für alle Zeiten, begreift die Musikgeschichte unter dem leuchtenden Namen: B e e t h o v e n.

[1]) Ueber ein Motiv kurz vor Schluß des 1. Teiles.

[2]) Den graphischen Beweis für die wachsende Bedeutung des Streichinstruments liefert der Umstand, daß die einfachen Klavierstimmen der Schobertschen Zeit nun immer häufiger Vermerke bezüglich der Geige tragen, oder aber ganz der Partitur weichen.

[3]) Vgl. R i e h l Mus. Charakterköpfe I 226.